Método

1

Introducción

Metodología

Temas

Contenidos

2

Ejercicios

Temas

Contenidos

3

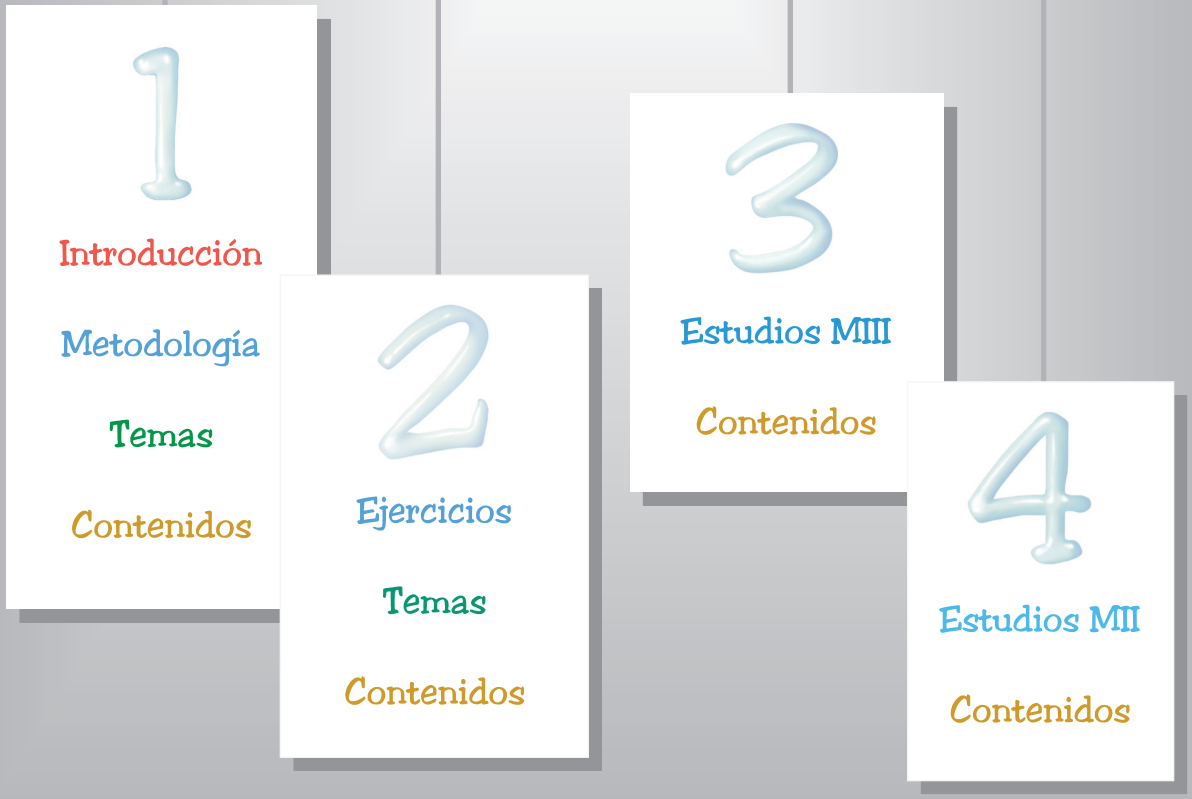
Estudios MIII

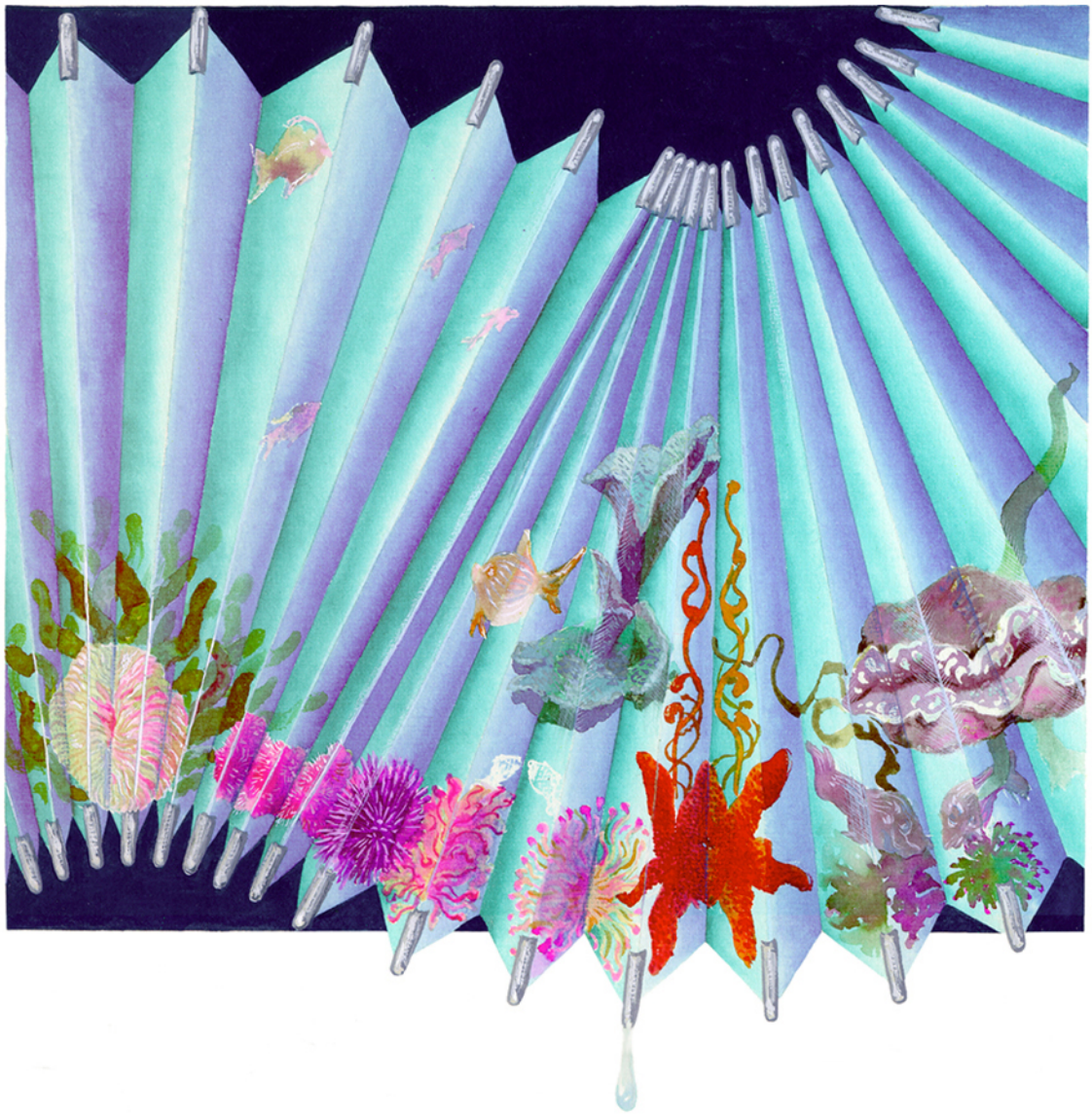
Contenidos

4

Estudios MII

Contenidos





1234

Cordes

© Tito Marcos. Método de acordeón. Revisión: marzo del 2011

INTRODUCCIÓN

MÉTODO DE ACORDEÓN, O

TITO MARCOS

INTRODUCCIÓN

Pensado como una propuesta capaz de responder a algunas de las necesidades que la "enseñanza instrumental" plantea dentro del actual contexto educativo/musical, el presente método pretende aportar al panorama acordeonístico un medio pedagógico que pueda servir de orientación y ayuda en una primera etapa de estudio.

Teniendo en cuenta los diversos elementos y factores que intervienen en el complejo proceso educativo (profesores, alumnos, instrumento, contextos y necesidades socio/culturales, etc.) y con el fin de que sea comprendido el sentido de este trabajo, se ha establecido una serie de principios sobre los cuales se articula el método y que, de algún modo, reflejan una visión unitaria del mismo:

- El desarrollo y distribución de los contenidos, tanto teóricos como prácticos, ha sido determinado de forma que el método, en su conjunto, pueda ser contextualizado dentro de diversos medios educativos, permitiendo al profesor configurar y adaptar tales contenidos en función de sus propios criterios y necesidades pedagógicas (concepción del instrumento, programación y metodología sobre la que trabaje, grado de importancia y prioridad en el desarrollo de los temas, etc.) de modo que se facilite la adecuación del método a la "concepción pedagógica" del profesor, y no a la inversa.

- La ordenación con la que se han establecido los distintos bloques de contenidos (temas teóricos, estudios, ejemplos, ejercicios, etc.) no implica un criterio de importancia o dificultad en los mismos. Únicamente se han dispuesto en un orden de dificultad progresiva (orden "aritmético") los estudios o ejercicios pertenecientes a un mismo tema específico: iniciación al estudio de "contrabajos", "corcheas", "articulación de fuelle", etc. mientras que los contenidos en sí (bloques I y II), se han dispuesto en un orden más "libre", a veces un orden más "geométrico", (ampliando gradualmente la complejidad de los mismos e integrando, a medida que avanza el método, un mayor número de elementos técnico/interpretativos en los estudios y ejemplos correspondientes), por lo que el orden numérico de éstos no siempre implica un orden de dificultad.

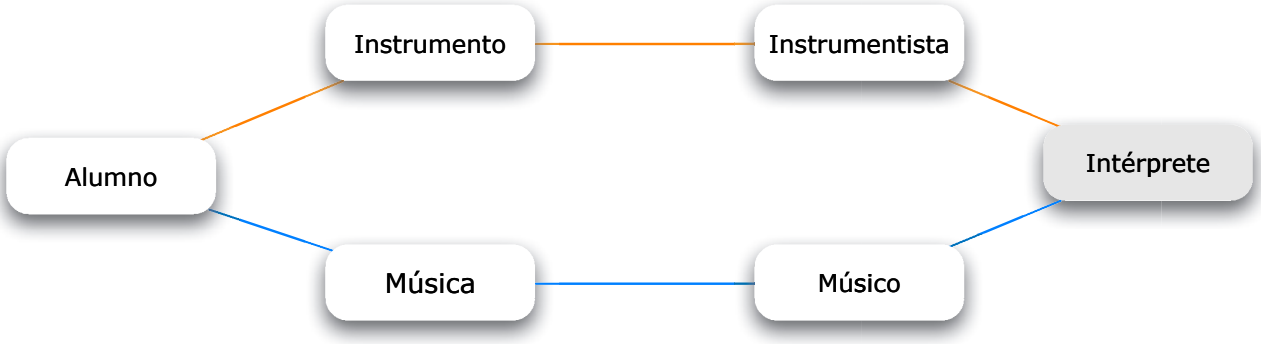
  Así mismo, dentro de los Apartados III y IV, (MIII y MII) se han tenido en cuenta, en la distribución de sus propios contenidos, ambos tipos de progresión ("aritmética" y "geométrica"), de manera que el alumno pueda realizar conjuntamente los distintos estudios pertenecientes a un mismo tema, desde la perspectiva pedagógica que cada apartado plantea.

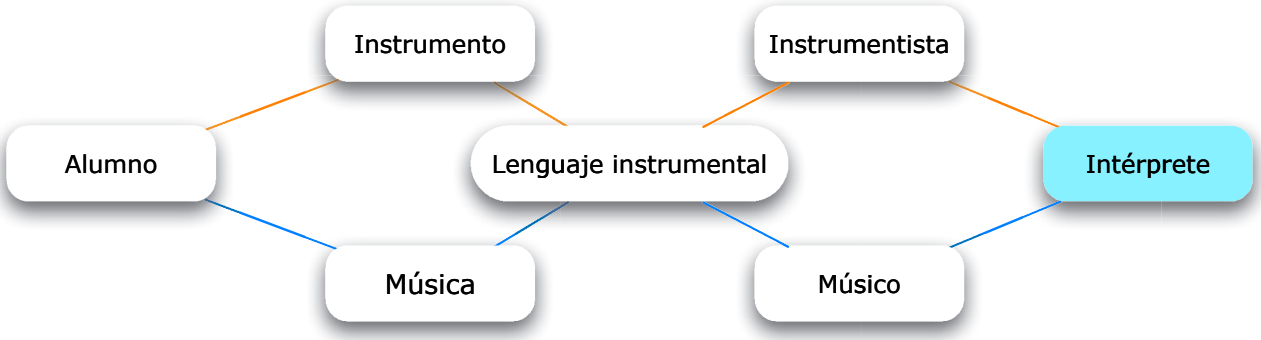
  A su vez, la separación de estos Apartados en dos bloques independientes (MIII y MII) se ha establecido teniendo en cuenta las distintas opciones (concepciones) por las que actualmente se dirige el instrumento[1]: MI/III ("free bass") y MI/III-II ("convertor")[2], de manera que cada profesor pueda optar sin complicaciones, según sus criterios, por cualquiera de ellas.

[1] Ambas igualmente válidas…

[2] Dentro de la actual situación educativa, la opción MI/II ("Standard") va quedando cada vez más relegada, excluyendo los programas de estudios tal modalidad de instrumento (sin que por ello haya dejado de perder su valor en otros contextos…), y pasando a considerar el estudio del MII como una opción complementaria dentro del MIII, a la inversa de lo que, hasta ahora, venía sucediendo.

• En la realización de la obra se ha tenido en cuenta, como elemento de gran importancia (elemento central, catalizador de todo el proceso de aprendizaje), el **lenguaje instrumental** propio del acordeón, de manera que, tanto los objetivos específicos de cada tema, como los procedimientos didácticos de su estudio, pudieran ser concretados y definidos con claridad, ayudando así al alumno en la "comprensión" y "realización" de los mismos o, dicho de otro modo, en la **realización comprensiva** de éstos, y, a su vez, dotándole de una preparación que le facilite otros estudios posteriores.





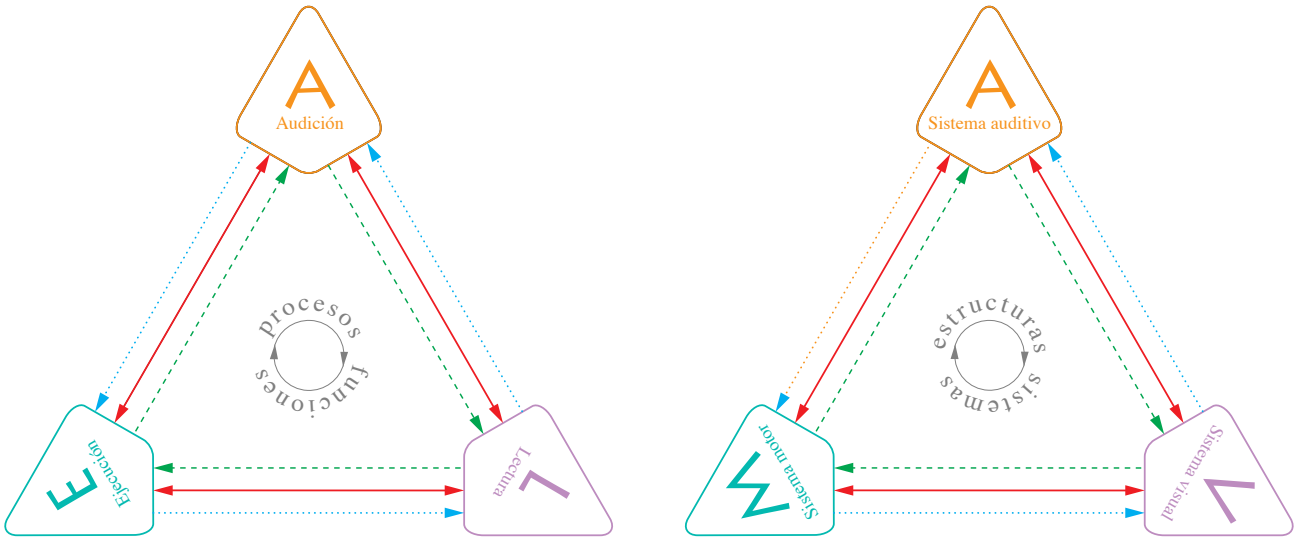
• Puesto que uno de los objetivos principales de este método, además de la formación técnico/interpretativa, es la "**formación estética** (educación del "Gusto") del alumno, se ha creído conveniente citar una lista de autores[1] que aúnan simultáneamente valores, a la vez, "pedagógicos" y "artísticos", y cuyas obras se recomiendan con el objeto de ampliar el campo de audición y sentido estético del alumno, lo que a la larga supondrá un valor esencial en su formación, ayudándole a analizar, comprender, y, consecuentemente, desarrollar una capacidad de aceptación de lo "Nuevo" (evitando los habituales condicionamientos estéticos, normalmente de rechazo, hacia las "músicas" a las que no está habituado…), como uno de los factores con los que, inevitablemente, tendrá que enfrentarse en las distintas fases de su aprendizaje, factor

[1] Por supuesto, subjetiva, incompleta y condicionada por el grado de nivel pedagógico que se tiene en cuenta y su disponibilidad actual en el mercado…

éste muy importante en el desarrollo de su instrumento, dados los contrastados, imprevisibles y nuevos caminos por los que evoluciona continuamente[1], y desarrollando su capacidad de **adaptación estética** dentro de su educación musical:

MI/II:	J. Bazant, H. Boll, E. Gusch, P. Kurzbach, H. Luck, W. Newy, K. Schwaen, S. Stolte, etc.
MI/III-II:	W. Bloch, P. Bousseuil, P. Fiala, F. Fugazza, W Jacobi, P. K. Przybylski, H. Reinbothe, V. Riedlbauch, etc.
MI/III	A. Abbott, F. Dobler, J. Feld, R. Fleming, E. Harris, H. J. Jacobsen, T. Lundquist, H. Noth, B. Rövenstrunck, J. Wilson, G. Wuensch, etc.

- Los elementos estructurales sobre los que se han desarrollado los distintos contenidos del método, han sido tenidos en cuenta desde una doble perspectiva: como "procesos" (visión, audición, ejecución, etc.), y como "estructuras" (sistemas visual, auditivo, motor, etc.), de manera que tales contenidos puedan ser analizados y comprendidos por el profesor y por el alumno, (cada uno a su nivel…), bien facilitando su estudio como elementos independientes, o bien considerados como elementos que se integran en un proceso global, lo que podrá servir de marco para la comprensión del complejo proceso del aprendizaje instrumental, así como para el planteamiento de su investigación pedagógica…



[1] A menudo resultará muy útil, para evitar perderse en esta "renovación continua" asumir que el único principio inmutable (en esta evolución) es el "Cambio", lo que facilitará una actitud más positiva hacia lo "nuevo"…

• Tanto material, como conceptualmente, el método se ha dividido en cuatro Apartados complementarios[1] :

I Metodología (consideraciones metodológicas sobre distintos temas)

II Ejercicios (ejercicios técnicos complementarios)

III Estudios MIII (estudios y pequeñas obras[2] para MI/III-II)

IV Estudios MII (estudios y pequeñas obras[2] para MI/II)

Con esta estructuración se ha pretendido facilitar, tanto al alumno como al profesor (unidad indisoluble en esta primera etapa…), la funcionalidad didáctica, comprensión y finalidad de cada uno de los Apartados, sin dejar de perder de vista el contexto global y unitario de la obra.

• Finalmente, es muy importante no olvidar que el fin último del método se encuentra fuera de él mismo, teniendo siempre presente que su función consiste en facilitar (de la mano del profesor…) el acceso a la **interpretación musical** en su sentido más amplio, desarrollando en el alumno unas condiciones y capacidades que le permitan orientar sus pasos hacia una enseñanza profesional de la música.

[1] Complementarios y complementables…

[2] Combinables en pequeñas "Suites"…

© Tito Marcos. Método de acordeón. Revisión: marzo del 2011

METODOLOGÍA

MÉTODO DE ACORDEÓN, I

TITO MARCOS

© Tito Marcos. Método de acordeón. Revisión: marzo del 2011

TEMAS

0. PLANTEAMIENTOS 1

0. 1. ALGUNOS PLANTEAMIENTOS PEDAGÓGICOS TENIDOS EN CUENTA 1

1. ELEMENTOS PERCEPTIVOS 3

1. 1. CONTROL AUDITIVO 3

1. 2. DISCRIMINACIÓN Y EQUILIBRIO DE LOS ELEMENTOS PERCEPTIVOS 3

2. ARTICULACIÓN 4

2. 1. PRODUCCIÓN DEL SONIDO 4

2. 2. ARTICULACIÓN DIGITAL 5

2. 3. ARTICULACIÓN DIGITAL CON ARTICULACIÓN DE FUELLE 5

2. 4. ARTICULACIÓN DE FUELLE CON PULSACIÓN MANTENIDA 6

2. 5. SINCRONIZACIÓN DE PULSACIÓN/CESE A DOS PARTES SIMULTÁNEAS 6

2. 6. TRES FORMAS DE "ATAQUE" DE UN SONIDO 7

2. 7. TRES FORMAS DE "EXTINCIÓN" DE UN SONIDO 7

3. FUELLE 8

3. 1. FUNCIÓN 8

3. 2. CONDICIONAMIENTOS 8

3. 3. CONSIDERACIONES 8

3. 4. DISTINTOS TIPOS DE ARTICULACIÓN 10

3. 5. RICOCHET 15

4. DINÁMICA 24

4. 1. EXPRESIÓN DINÁMICA 24

4. 2. ACENTUACIÓN Y ARTICULACIÓN DE FUELLE/ANTEBRAZO 25, 26

4. 3. VIBRATOS 27

4. 4. CAÍDA DINÁMICA, EXTINCIÓN, O CESE DEL SONIDO 27

4. 5. CONTROL TEMPORAL DE LA DINÁMICA 28

4. 6. CONTROL DE LA "FORMACIÓN" DEL SONIDO 29

4. 7. ARTICULACIÓN DINÁMICA DEL SONIDO MEDIANTE EL FUELLE 29

4. 8. EJEMPLOS 30

4. 9. FRASEO DINÁMICO 31

5. ANATOMÍA FUNCIONAL 32

5. 1. ARTICULACIONES MÓVILES 32

5. 2. POSICIÓN FUNCIONAL DEL INSTRUMENTO 33

5. 3. CARACTERÍSTICAS FUNCIONALES 34

5. 4. PUNTOS ARTICULATORIOS 36

5. 5. MOVIMIENTOS ARTICULATORIOS DE LA MUÑECA 37

6. DIGITACIÓN 38

6. 1 . PLANTEAMIENTOS 38

6. 2. ADAPTACIÓN FUNCIONAL: LO "LÓGICO" Y LO "NATURAL" 39

6. 3. UN EJEMPLO 40

6. 4. CAMBIO DE POSICIÓN 42

6. 5. CRUZAMIENTOS EN EL MI 42

6. 6. CRUZAMIENTOS EN EL MIII 43

6. 7. EJEMPLO DE DISTINTOS TIPOS DE CRUZAMIENTOS 44

6. 8. EJEMPLOS DE FRASEO/DIGITACIÓN: ADAPTACIÓN DE LA DIGITACIÓN AL FRASEO 45

7. ACORDEÓN/PIANO 46

7. 1. PREJUICIOS 46

7. 2. DIFERENCIAS TÉCNICAS Y FUNCIONALES RESPECTO AL PIANO 46

7. 3. DINÁMICA DIGITAL 46

7. 4. ÓRGANO/CLAVE 48

8. REGISTRACIÓN 49

8. 1. REGISTROS 49

8. 3. SÍMBOLOS 49

8. 3. FUNCIÓN DE LOS REGISTROS 49

8. 4. CLASIFICACIÓN DE LOS REGISTROS 50

8. 5. "STANDARD BASS" (S. B.) 51

9. SÍMBOLOS 52

9. 1. GRAFÍA ACORDEONÍSTICA 52

9. 2. FUELLE 53

9. 3. DINÁMICA 55

9. 4. ACENTUACIÓN/ARTICULACIÓN 57

9. 5. ENTONACIÓN 59

9. 6. REGISTRACIÓN 60

9. 7. ASPECTOS RÍTMICO/TEMPORALES Y FORMALES 62

9. 8. OTROS SÍMBOLOS 64

10. GRÁFICOS 66

10. 1. ESQUEMA GENERAL. BAJOS Y ACORDES CONVERTIBLES 66

10. 2. MIII/II: ÍNDICES ACÚSTICOS 67

10. 3. MIII/II: EXTENSIÓN TONAL 68

10. 4. MI BOTONES 69

10. 5. MII ESTÁNDAR 70

10. 6. EXTENSIÓN TONAL DE LOS MANUALES 71

10. 7. 1. ARTICULACIÓN DE FUELLE 72

10. 7. 2. ARTICULACIÓN DE FUELLE 73

10. 8. PANORAMA PEDAGÓGICO 74

10. 9. PANORAMA HISTÓRICO 75

10. 10. PRINCIPIO SONORO 76

10. 11. PANORAMA EDUCATIVO ACTUAL 77

10. 12. CUADRO COMPARATIVO DE INSTRUMENTOS POLIFÓNICOS 78

10. 13. EJEMPLO DE CALENDARIO ESCOLAR 79

10. 14. EJEMPLO DE HORARIO DE ESTUDIOS 80

11. BIBLIOGRAFÍA 81

11. 1. BIBLIOGRAFÍA GENERAL (ORDEN ALFABÉTICO POR APELLIDOS) 81

11. 2. BIBLIOGRAFÍA GENERAL (ORDEN CRONOLÓGICO) 85

© Tito Marcos. Método de acordeón. Revisión: marzo del 2011

CONTENIDOS

A. S. 64

ACENTUACIÓN Y ARTICULACIÓN DE FUELLE/ANTEBRAZO 25, 26

ACORDEÓN/PIANO 46

- DIFERENCIAS TÉCNICAS Y FUNCIONALES 46
- PREJUICIOS 46

ADAPTACIÓN DE LA DIGITACIÓN AL FRASEO 45

ADAPTACIÓN FUNCIONAL 39, 40

ANATOMÍA FUNCIONAL 32

- PUNTOS ARTICULATORIOS 36

ARTICULACIÓN DE FUELLE CON PULSACIÓN MANTENIDA 6

ARTICULACIÓN DEL SONIDO 4

ARTICULACIÓN DIGITAL 5

ARTICULACIÓN DIGITAL/ARTICULACIÓN DE FUELLE 5, 13, 14

ARTICULACIÓN DINÁMICA (EJEMPLOS) 30'

ARTICULACIÓN DINÁMICA DEL SONIDO MEDIANTE EL FUELLE 29

B. S. 64

BIBLIOGRAFÍA 81

CAMBIO DE POSICIÓN 42

CARACTERÍSTICAS FUNCIONALES DEL INSTRUMENTO 34

CASSOTTO 60

CAÍDA DINÁMICA, EXTINCIÓN, O CESE DEL SONIDO 27

CESE DEL SONIDO 27

CLASIFICACIÓN DE LOS REGISTROS 50

CONTROL AUDITIVO 3

CONTROL DE LA "FORMACIÓN" DEL SONIDO 29

CONTROL TEMPORAL DE LA DINÁMICA 28

CRUZAMIENTOS EN EL MI 42

- EN EL MIII 43

DIGITACIÓN (PLANTEAMIENTOS) 38

DINÁMICA 24
DIGITAL 47
DISTINTOS TIPOS DE ARTICULACIÓN 10
EJEMPLO DE DISTINTOS TIPOS DE CRUZAMIENTOS 44
EJEMPLOS DE FRASEO/DIGITACIÓN 45
ELEMENTOS INTERPRETATIVOS 24
ELEMENTOS PERCEPTIVOS 3
ESQUEMA GENERAL DE BAJOS Y ACORDES CONVERTIBLES 66
EXPRESIÓN DINÁMICA 24
EXTENSIÓN TONAL DE LOS MANUALES 71
EXTINCIÓN DEL SONIDO 27
FRASEO DINÁMICO 31
FUELLE 8
CONDICIONAMIENTOS 8
CONSIDERACIONES 8
FUNCIÓN 8
FUNCIÓN DE LOS REGISTROS 49
GRAFÍA ACORDEONÍSTICA 52
ACENTUACIÓN/ARTICULACIÓN 57
ASPECTOS TEMPORALES 62
DINÁMICA 55
ENTONACIÓN 59
FUELLE 53
OTROS SÍMBOLOS 64
REGISTRACIÓN 60
GRÁFICOS 66
ARTICULACIÓN DE FUELLE 72, 73
ESQUEMA GENERAL 66
EXTENSIÓN TONAL DE LOS MANUALES 71
MI BOTONES 69
MII ESTÁNDAR 70

GRÁFICOS (CONTINUACIÓN)
MIII/II: EXTENSIÓN TONAL 68
MIII/II: ÍNDICES ACÚSTICOS 67
PANORAMA EDUCATIVO ACTUAL 77
PANORAMA HISTÓRICO 75
PANORAMA PEDAGÓGICO 74
PRINCIPIO SONORO 76
INDEPENDENCIA FUELLE/ARTICULACIÓN DIGITAL 11, 12
MI, MII, MIII 64
MOVIMIENTOS ARTICULATORIOS DE LA MUÑECA 37
ÓRGANO/CLAVE 48
PANORAMA EDUCATIVO ACTUAL 77
PANORAMA HISTÓRICO 75
PANORAMA PEDAGÓGICO 74
PLANTEAMIENTOS PEDAGÓGICOS 1
POSICIÓN FUNCIONAL DEL INSTRUMENTO 33
PRINCIPIO SONORO (GRÁFICOS) 76
PRODUCCIÓN DEL SONIDO 4
REGISTRACIÓN 49
REGISTROS 49
CLASIFICACIÓN 50
FUNCIÓN 49
RICOCHET 15, 54
RICOCHET/ARTICULACIÓN DIGITAL/BELLOW SHAKE 16
S. B. 51
SINCRONIZACIÓN DE PULSACIÓN/CESE A DOS PARTES SIMULTÁNEAS 6
STANDARD BASS 51
SÍMBOLOS 52
TRES FORMAS DE "ATAQUE" Y "EXTINCIÓN DE UN SONIDO 7
VIBRATOS 27

© Tito Marcos. Método de acordeón. Revisión: marzo del 2011

0. PLANTEAMIENTOS

0. 1. ALGUNOS PLANTEAMIENTOS PEDAGÓGICOS TENIDOS EN CUENTA:

- Prioridad en el ordenamiento de los contenidos dejada al libre criterio del profesor, en función de su particular metodología.

- Lenguaje musical directamente dirigido a un alumnado infantil[1], exigiendo unos conocimientos mínimos de lectura "solfística".

- Contenido conceptual implícito en enunciados, ejercicios, estudios, notas, etc. y dirigido al profesor, quien se encargará de "adaptarlo" a la capacidad receptiva del alumno (alumnos), en la forma y en el momento que considere más conveniente[2].

- Equilibrio teórico/práctico, complementando ambos conceptos como dos aspectos de un mismo proceso del aprendizaje y buscando un equilibrio entre lo "aprendido" y lo "comprendido".

- Participación activa tanto del alumno como del profesor.

- Acceso directo a la "interpretación" a partir de unos planteamientos estéticos y expresivos implícitos en los estudios, adaptando el material musical en función del objetivo interpretativo, y no a la inversa...

- Objetivos musicales a corto plazo (una semana, un mes, un trimestre); si estos se cumplen, los objetivos a medio plazo llegarán solos...

[1] Ámbito melódico/tonal fácilmente cantable.

[2] Habrá que tener cuidado al trasladar al contexto musical aquella terminología que pueda resultar confusa para la comprensión del alumno. Los conceptos arriba/abajo, subir/bajar, por ejemplo, pueden desorientar al niño que realiza (funcionalmente) un desplazamiento "descendente" de la mano mientras percibe (auditivamente) un desplazamiento "ascendente" del sonido. La indicación "toca fuerte" puede ser interpretada literalmente (toca -pulsar- con fuerza), mientras que lo que se quiere indicar al alumno es que tire o presione con más fuerza sobre el fuelle (acción que realiza el antebrazo izquierdo, y no la mano). También, expresiones como "toca ligado" o "liga bien" en la ejecución de diseños arpegiados, por ejemplo, pueden crear en el alumno una sensación de impotencia, al pretender "ligar digitalmente" determinados cruzamientos imposibles de realizar, cuando en realidad lo que el profesor quiere indicar es que suene "uniforme", "regular", "sin roturas en los desplazamientos"; …etc.

- Tendencia progresiva y gradual dirigida hacia la autonomía en el proceso de aprendizaje por parte del alumno (enseñar a aprender).

- Participación del lenguaje conceptual, como acceso a la comprensión del lenguaje musical.

- Planteamiento de unos objetivos básicos, permanentes a través de todo el proceso de aprendizaje: control sonoro, conciencia de los diversos valores interpretativos, expresión estética, comprensión del concepto de "idea musical" (pensamiento musical) contenido en la partitura (que favorezca la **interpretación comprensiva**), desarrollo del juicio crítico (crítica y autocrítica), etc.

- Variedad en la dificultad técnica de los contenidos, como medio para poder compensar el posible desequilibrio entre aptitud y actitud del alumno, según sus características personales (factor humano…).

- Funcionalidad...

- Concepción musical, no instrumental, del aprendizaje: el instrumento como medio musical, no la música como medio instrumental.

1. ELEMENTOS PERCEPTIVOS

1. 1. CONTROL AUDITIVO.

La importancia del control auditivo, como factor determinante en el proceso de aprendizaje instrumental, es algo en lo que, si bien no necesita comentarios, nunca está de más insistir.

Saber discriminar auditivamente los distintos componentes del sonido, especialmente los del propio instrumento, así como aprender a dirigir el oído[1], enfocando su atención hacia los aspectos sonoros más significativos (ataque/extinción, mantenimiento, fluctuaciones y fraseos dinámicos, aspectos temporales, tímbricos, etc.), será uno de los objetivos básicos, y a la vez permanente, que deberá canalizar todo el proceso de aprendizaje.

1. 2. DISCRIMINACIÓN Y EQUILIBRIO DE LOS ELEMENTOS PERCEPTIVOS.

Los elementos perceptivos que intervienen en el aprendizaje: visión, audición, sensaciones táctiles, quinestésicas, hápticas, etc., y que actúan de forma integrada, deberán estar bien equilibrados en cuanto a su grado de dificultad y comprensión, para que sean asimilados por el alumno en un único proceso. De ahí que, a menudo sea conveniente, cuando exista un desajuste entre ellos, practicar un fragmento sin sonido (sin movimiento del fuelle) para concentrar la atención en un movimiento o serie de movimientos de la mano o dedos; o practicar únicamente los movimientos rítmicos del antebrazo (acentuación) en fragmentos donde una serie rítmica de acentos constituya un elemento de dificultad.

También puede resultar conveniente la simple lectura (sin instrumento) de un fragmento en el que su escritura resulte confusa, o, simplemente, la audición de un fragmento grabado, con el fin de concentrar auditivamente la atención.

[1] Recuérdese que el componente motriz del oído se halla en el "canto" (lo que sería la articulación en el "habla"; equivalente a los movimientos del ojo o palpaciones del tacto), elemento éste de gran ayuda en el aprendizaje instrumental, a la hora de definir mentalmente la idea de el "cómo tiene que sonar", con la que el alumno cotejará el resultado de su ejecución.

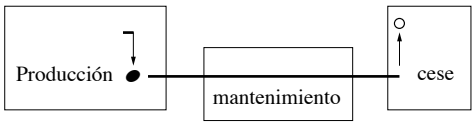
© Tito Marcos. Método de acordeón. Revisión: marzo del 2011

2. ARTICULACIÓN

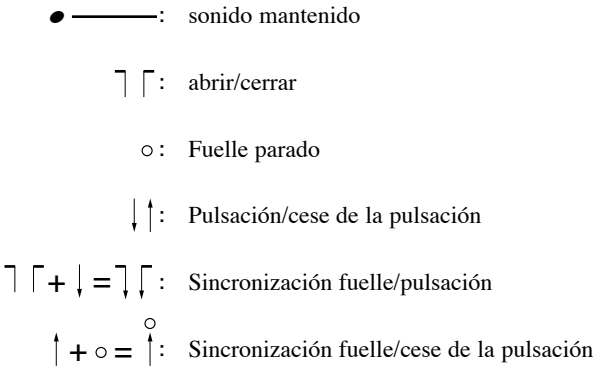
2. 1. PRODUCCIÓN DEL SONIDO.

En la realización práctica de sus primeros ejercicios, resultará conveniente que el alumno observe el hecho de que la producción del sonido no depende ni del movimiento del fuelle (┐ o ┌) ni de la pulsación (↓), sino de la acción combinada de ambos (┐ o ┌). Así pues, al hacer "sonar" el instrumento (fonación)[1], éste (el alumno) deberá poner atención en la sincronización de tales elementos: el movimiento de flexión/extensión del antebrazo sobre el fuelle (articulación de fuelle)[2], y el movimiento de pulsación/cese de los dedos (articulación digital):

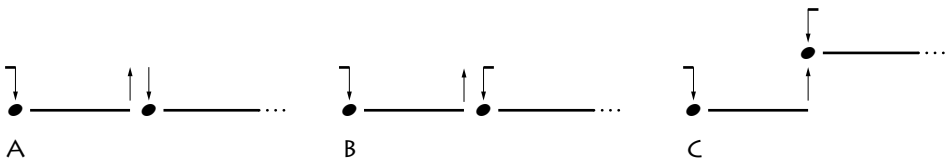
ESQUEMA DE PRODUCCIÓN SONORA:



SÍMBOLOS



EJEMPLOS DE SINCRONIZACIÓN DE MOVIMIENTOS



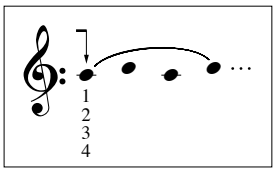
[1] Será útil que el alumno aprenda a realizar una analogía entre el instrumento y su propia voz, con el fin de facilitar el análisis de determinados aspectos musicales: articulación, timbre, fraseo, etc., así como acercarle a la comprensión del lenguaje musical a través del lenguaje conceptual (ya conocido por él), relacionando los elementos comunes a ambos: acentuación rítmica; conceptos de motivo, frase, tema, etc.; relación escritura/lectura; puntuación y fraseo; etc.

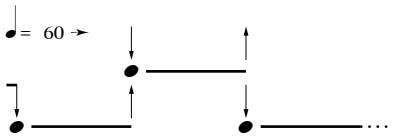
[2] Antropomorfoseando el instrumento, inspiración/espiración de su pulmón de cartón...

© Tito Marcos. Método de acordeón. Revisión: marzo del 2011

2. 2. ARTICULACIÓN DIGITAL.

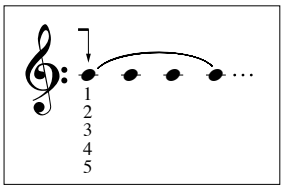
ARTICULACIÓN LIGADA (LEGATO) ENTRE DOS SONIDOS (SINCRONIZACIÓN ENTRE PULSACIÓN DE UN SONIDO Y CESE DEL ANTERIOR):

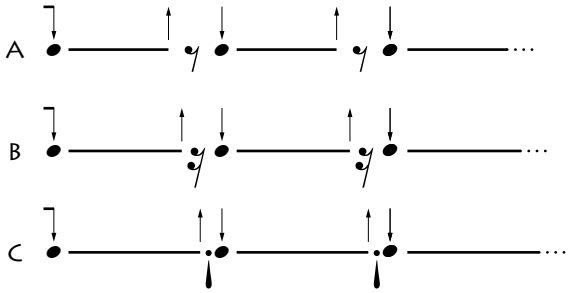




• Practicar este tipo de articulación con distintos dedos correlativos (posteriormente alternados) y observar las diferencias articulatorias (mayor o menor facilidad en la independencia de movimientos…) entre los distintos pares correlativos de dedos[1]

ARTICULACIÓN LIGADA DE UN MISMO SONIDO:

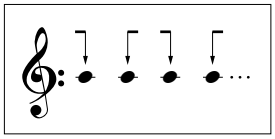




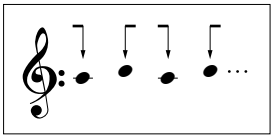
• No separar el dedo de la tecla (botón), manteniendo el contacto; sin solución de continuidad entre ambos.

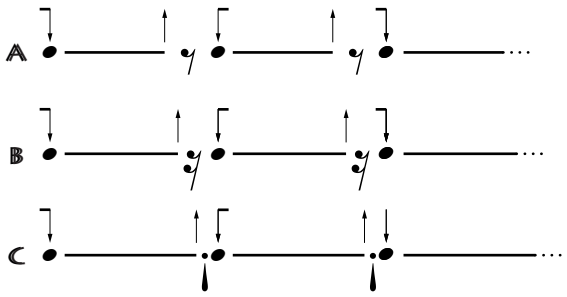
2. 3. ARTICULACIÓN DIGITAL CON ARTICULACIÓN DE FUELLE:

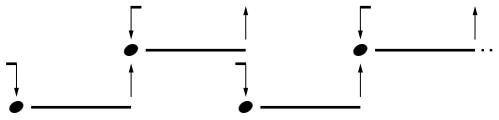
CON UN MISMO SONIDO:



CON DOS SONIDOS:



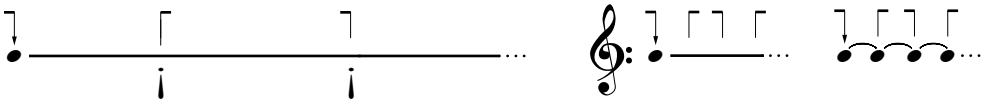




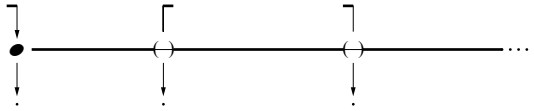
• Poner atención en articular de forma rápida y sincronizada los movimientos de “pulsación/cese” y fuelle.

[1] Se presenta aquí una oportunidad para que el alumno adquiera unas primeras nociones de anatomía funcional: independencia de los dedos, fuerza, rapidez, relación de tamaño, etc.

2. 4. ARTICULACIÓN DE FUELLE CON PULSACIÓN MANTENIDA:

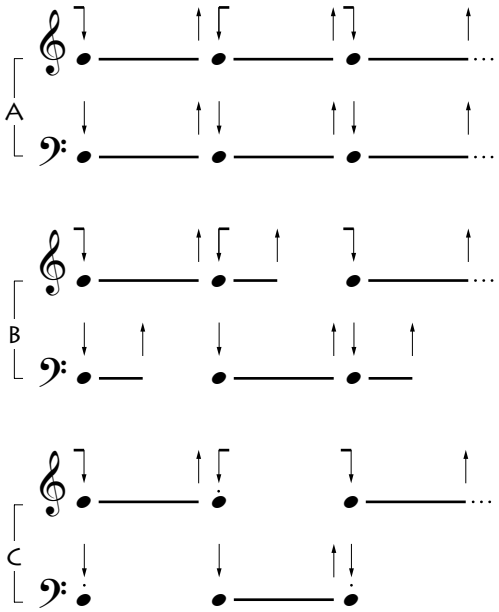


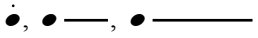
• Procurar que suene igual el ataque sonoro en cada articulación.



• Marcar una pulsación "picada" (, pie o metrónomo), haciendo coincidir cada punto rítmico de la pulsación con un movimiento articulatorio rápido y sincronizado[1]

2. 5. SINCRONIZACIÓN DE PULSACIÓN/CESE A DOS PARTES SIMULTÁNEAS:





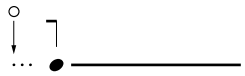
: Duración respectiva y proporcionalmente mayor.

• Poner atención en la "independencia de la pulsación" (duración) en ambas manos.

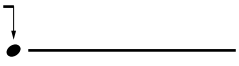
[1] En los sonidos graves, la respuesta más lenta de la lengüeta (mayor tiempo de reacción) obliga, en determinadas ocasiones, a anticipar unas décimas de segundo el movimiento del fuelle.

2. 6. TRES FORMAS DE "ATAQUE" DE UN SONIDO.

PULSACIÓN PREVIA AL ACCIONAMIENTO DEL FUELLE:

A 

PULSACIÓN Y FUELLE SIMULTÁNEO:

B 

PULSACIÓN POSTERIOR AL ACCIONAMIENTO DEL FUELLE:

C

SÍMBOLOS

: Pulsar sin sonido (sin fuelle)

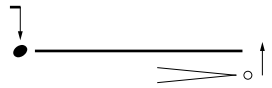
: Abrir sin sonido (sin pulsación)

: Cese del sonido (parando el fuelle), regulando la presión del aire mediante el fuelle.

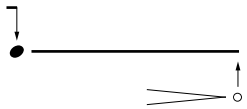
: Cese de la pulsación (sin parar el fuelle)

2. 7. TRES FORMAS DE "EXTINCIÓN" DE UN SONIDO.

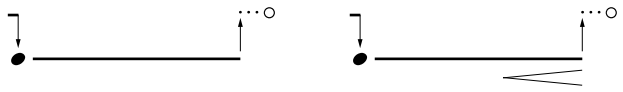
ANTERIOR AL CESE DE LA PULSACIÓN (MEDIANTE EL FUELLE):

A 

SIMULTÁNEA (SINCRONIZACIÓN ENTRE EL FINAL DE LA CAÍDA DINÁMICA Y CESE DE LA PULSACIÓN):

B 

CESE DEL SONIDO POR CESE DE LA PULSACIÓN:

C 

• Practicar estas formas de "producción" y "cese" del sonido en ambas manos, con sonidos agudos y graves, aplicándolas a distintos comienzos y finales de frases. (ver página I-27).

3. FUELLE

3. 1. FUNCIÓN.

En toda buena interpretación son muchos los factores que, en mayor o menor grado, dependen de un correcto empleo y manejo del fuelle: producción y calidad del sonido, expresión dinámica, fraseo, acentuación y matices dinámicos, estética y estilo interpretativos, etc. Consecuentemente, la importancia de este tema deberá ser tenida en cuenta por el alumno desde un primer momento, convirtiendo su estudio en un objetivo permanente, y entendiendo la función de éste (el fuelle) al igual que cantantes e instrumentistas de viento o de cuerda, lo hacen, respectivamente, con sus pulmones o con su arco.

3. 2. CONDICIONAMIENTOS.

Desde el punto de vista anatómico/funcional, el accionamiento del fuelle podrá estar condicionado por diversos factores: posición del instrumento (sistema de sujeción -correaje-, que podrá variar su colocación, así como su desplazamiento lateral); forma de éste (variables de anchura/longitud/altura); número de pliegues y profundidad de los mismos; condicionamientos interpretativo/musicales, que podrán variar la posición de la mano izquierda y, consecuentemente, el desplazamiento (en vertical) del eje articulatorio del fuelle; también tendrá importancia la constitución física del intérprete (alumno), altura, potencia física, etc., de ahí que la generalización de algunas de las indicaciones que siguen, deberán interpretarse de forma relativa, y en función de tales factores.

3. 3. CONSIDERACIONES.

Resultará conveniente observar algunas consideraciones referentes al movimiento del fuelle:

- El movimiento del fuelle, normalmente apoyado sobre la pierna izquierda (en posición "sentado"), se halla determinado por el desplazamiento del manual izquierdo respecto al derecho (sujeto al cuerpo mediante correas).

- Será conveniente que el alumno aprenda a relacionar la aplicación de la fuerza del antebrazo sobre el fuelle (sentido, dirección, intensidad, punto de aplicación, etc.) en función de los distintos ejes articulatorios del mismo.

• Entender que la intensidad dinámica del sonido no depende de la fuerza en el ataque de la pulsación, como ocurre en un piano, sino de la fuerza en la presión del antebrazo izquierdo, independizando la pulsación de la intensidad (ver punto b, página I-46)

• Poner atención en los desplazamientos de la mano izquierda sobre la caja armónica, realizándolos de forma que no afecten a la dinámica musical.

• Observar la posición y movimientos del instrumento (especialmente los movimientos de su manual izquierdo -caja acústica izquierda- y, consecuentemente, del fuelle) en una interpretación: audición, concierto, vídeo, etc., poniendo atención tanto a los elementos anatómico/interpretativos (forma de mover el fuelle, sujeción del manual derecho, posición y bascularización del cuerpo, movimientos de apoyo de la pierna y pie izquierdos, expresión "postural" y gestual, etc.), como a los musicales (ámbito dinámico, tipos de ataques y extinciones, efectos sonoros, etc.)

  Una grabación en vídeo de su propia interpretación, puede resultar para el alumno muy positiva pedagógicamente, a la hora de reforzar o inhibir posibles cualidades o defectos, tanto a nivel visual, como auditivo[1].

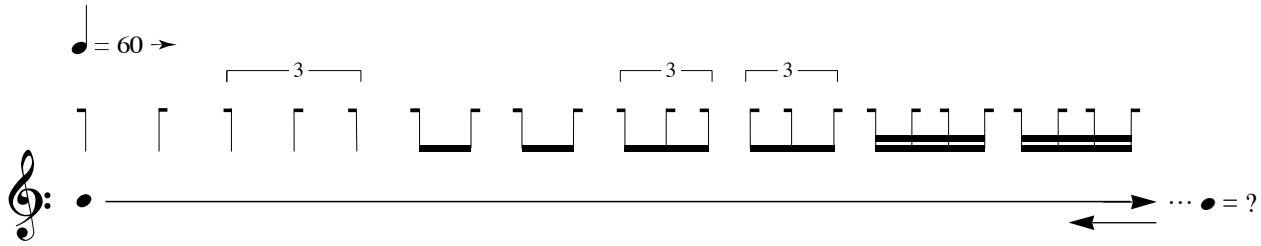
• El movimiento articulatorio del fuelle en la interpretación de una obra musical, podrá estar determinado por distintos factores: tamaño y tipo de instrumento, constitución física y características individuales del intérprete, características musicales propias de la obra (registración, dinámica, *tempo*, articulación, fraseo, textura, etc.), etc., de manera que tales elementos deberán ser considerados, según el grado de importancia y variabilidad de los mismos, dentro del planteamiento pedagógico que, tanto profesor, como alumno, hagan de cada obra, y, a su vez, integrados y generalizados en una metodología a lo largo de todo el proceso de aprendizaje instrumental.

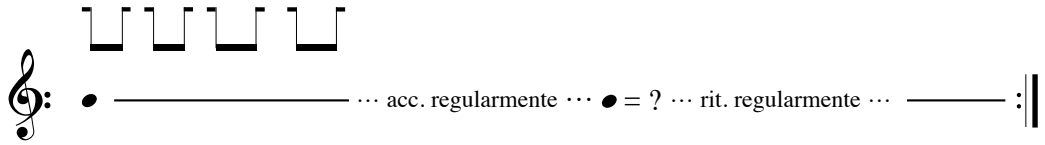
[1] El alumno deberá aprender que la expresión y comunicación artística, en una interpretación musical ante publico, se reaIiza dentro de una reIación "audio/visual", entendiendo y cuidando ambos aspectos como integrantes de un único proceso. No hace falta decir que el camino (muchas veces olvidado…) para conseguir este tipo de aprendizaje, se halla en la práctica interpretativa (reuniones musicales, audiciones, conciertos, etc.), donde el alumno podrá conocer al "público" y, a través de éste, aprender a conocerse a sí mismo como intérprete.

© Tito Marcos. Método de acordeón. Revisión: marzo del 2011

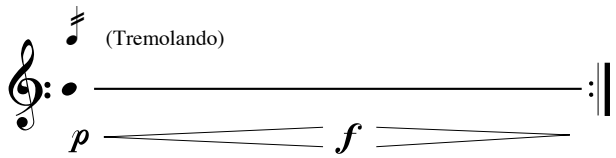
3. 4. DISTINTOS TIPOS DE ARTICULACIÓN.

FUELLE/RITMO:

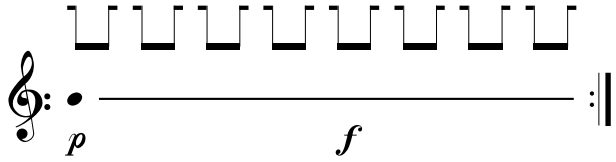




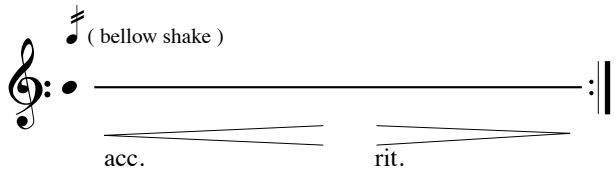
FUELLE/DINÁMICA:

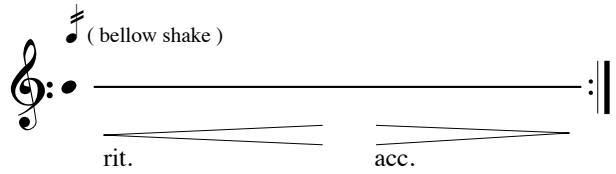


FUELLE/NIVELES DINÁMICOS:

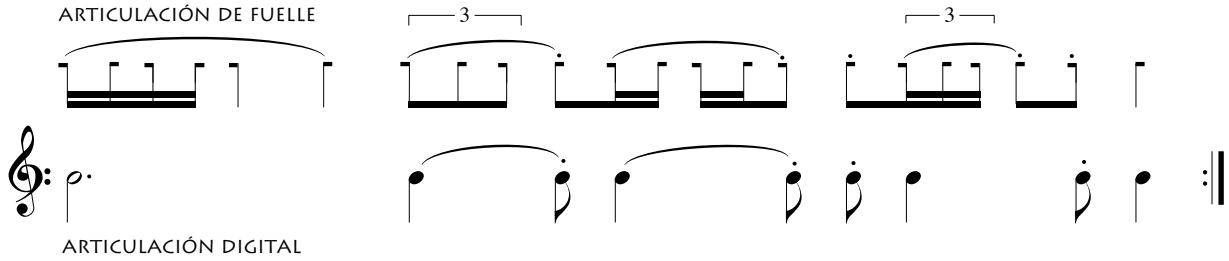


FUELLE/DINÁMICA/TEMPO:



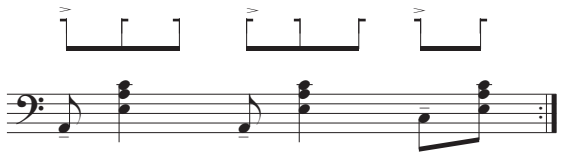


FUELLE/RITMO/ARTICULACIÓN DIGITAL/FRASEO:



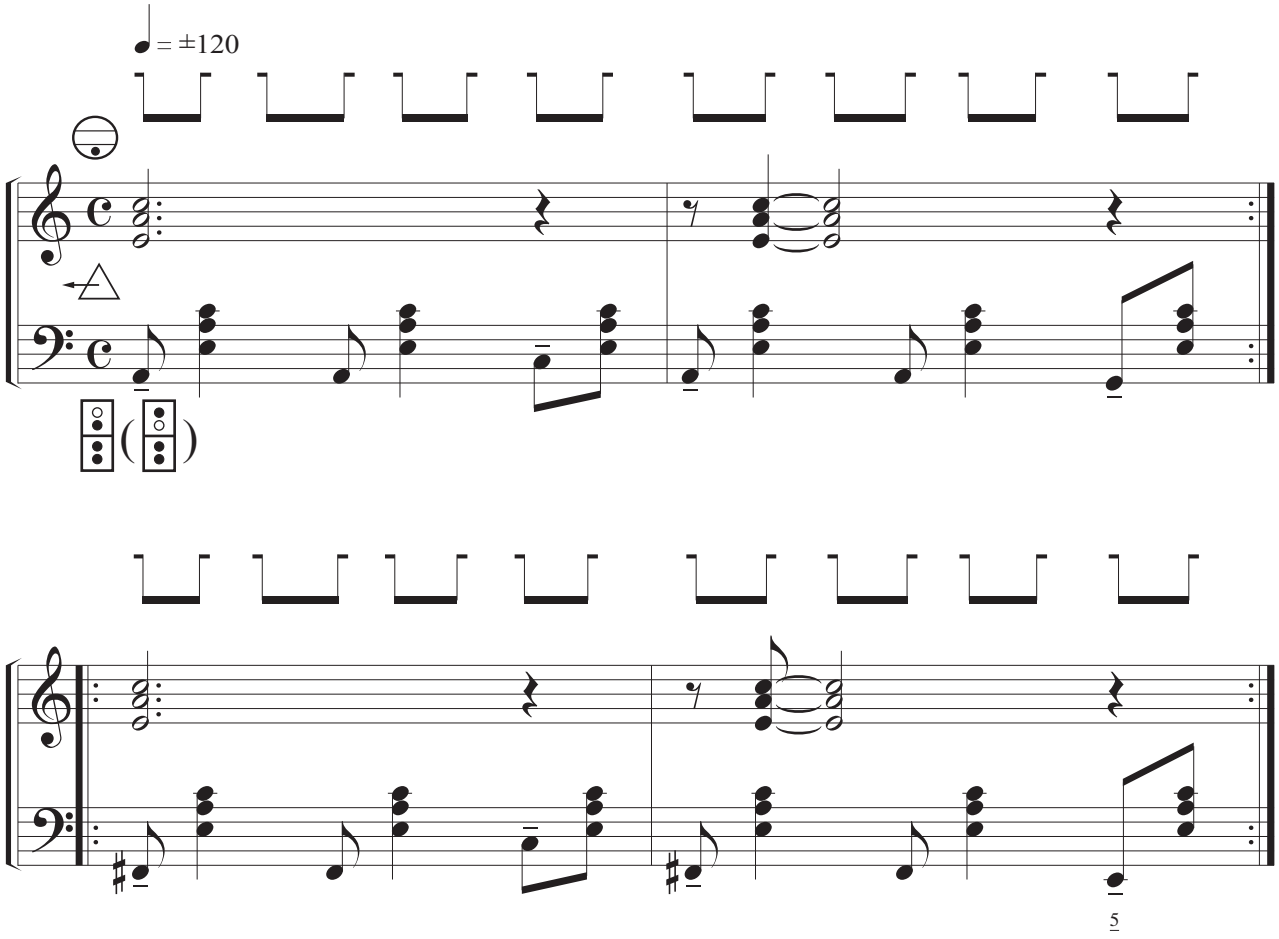
© Tito Marcos. Método de acordeón. Revisión: marzo del 2011

INDEPENDENCIA FUELLE/ARTICULACIÓN DIGITAL



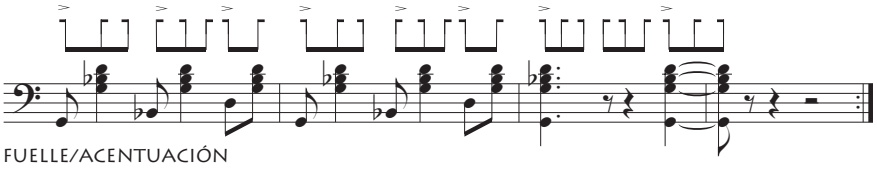
FUELLE/ACENTUACIÓN

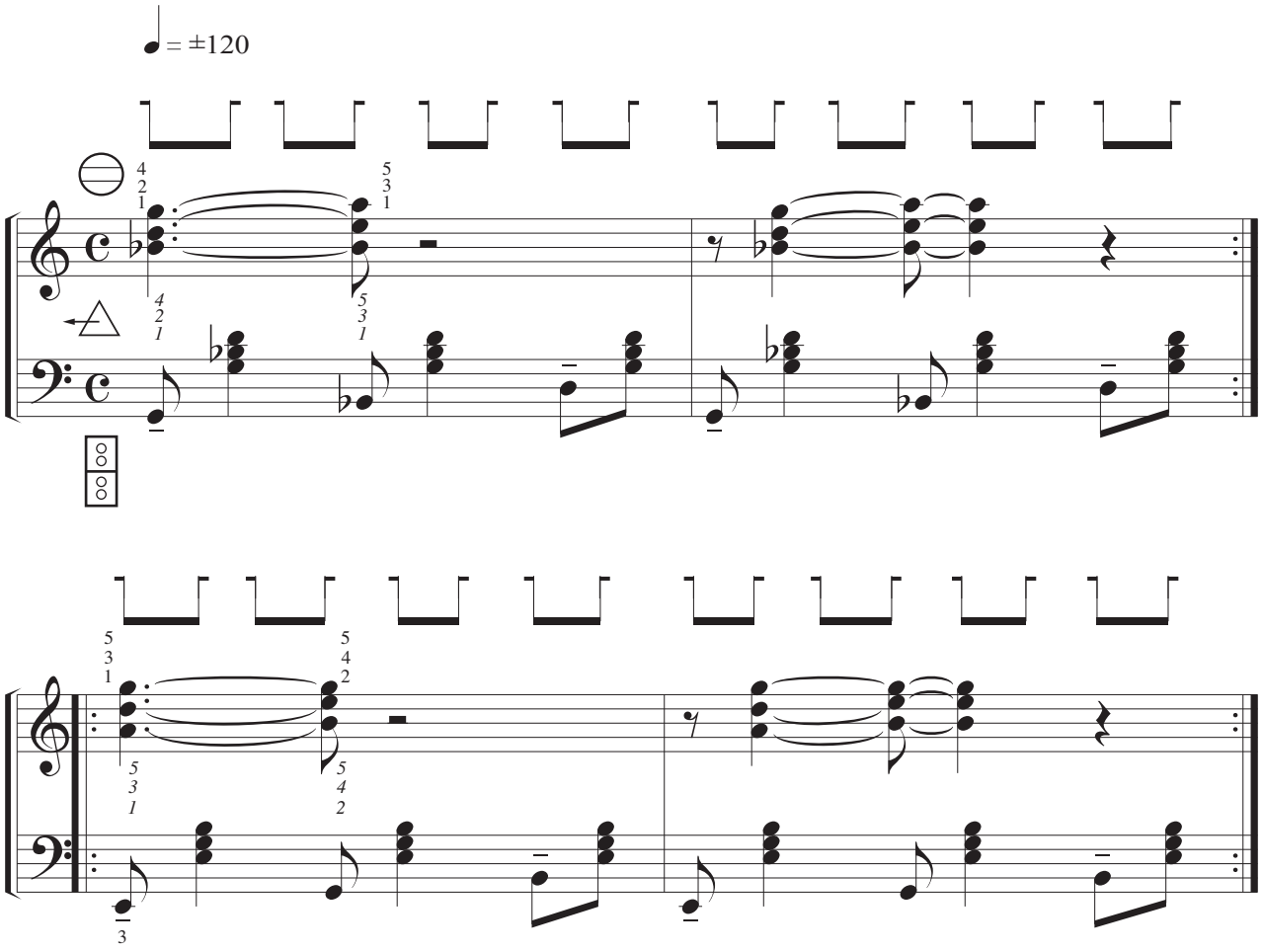
EJEMPLOS



© Tito Marcos. Método de acordeón. Revisión: marzo del 2011

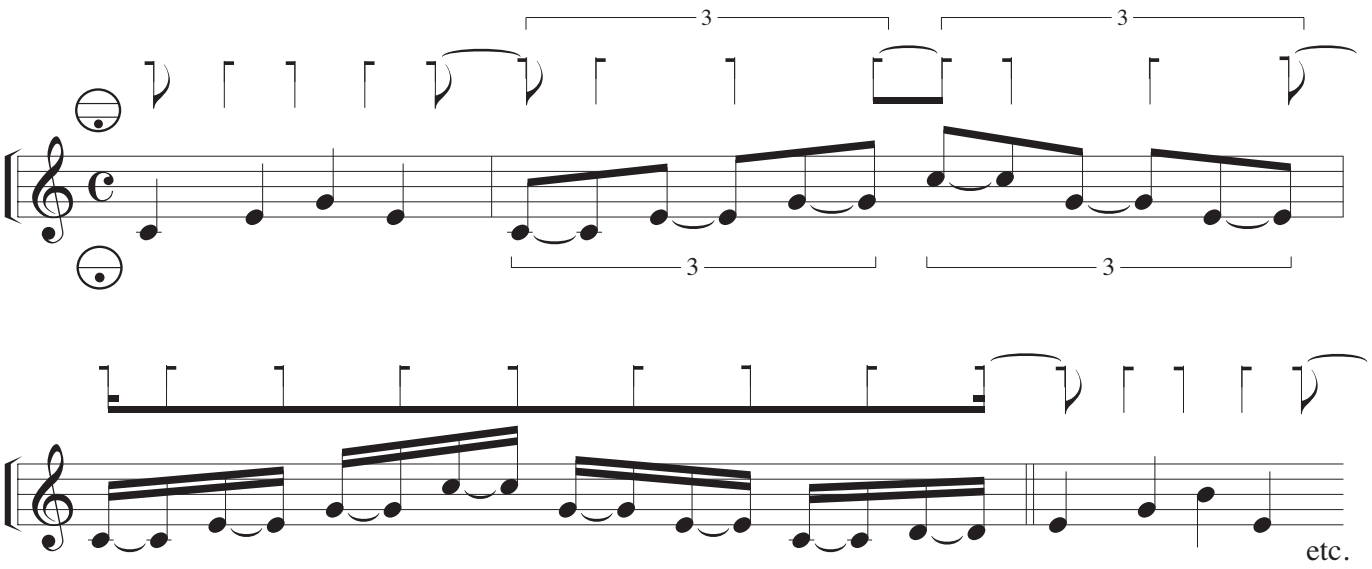
INDEPENDENCIA FUELLE/ARTICULACIÓN DIGITAL (CONTINUACIÓN)

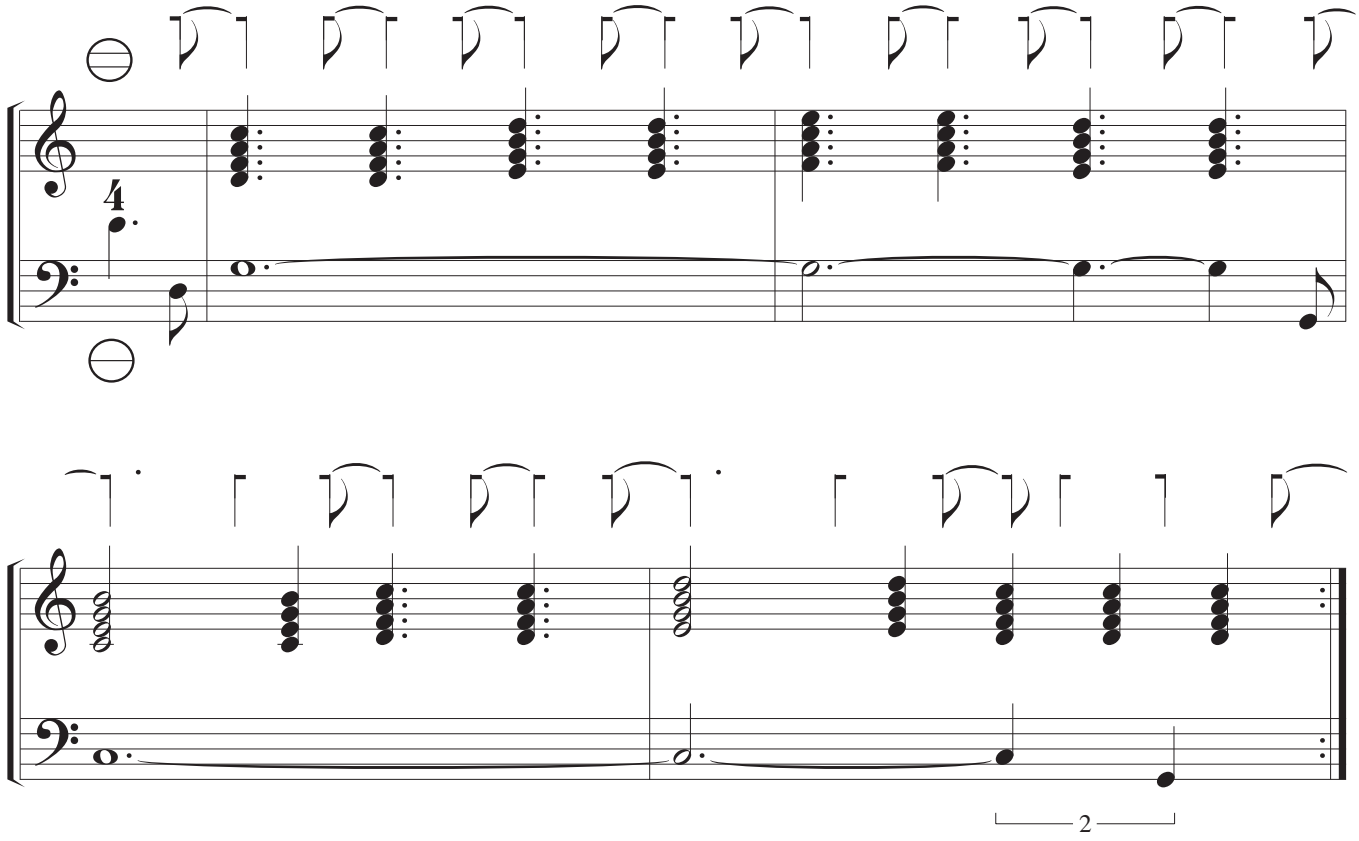




© Tito Marcos. Método de acordeón. Revisión: marzo del 2011

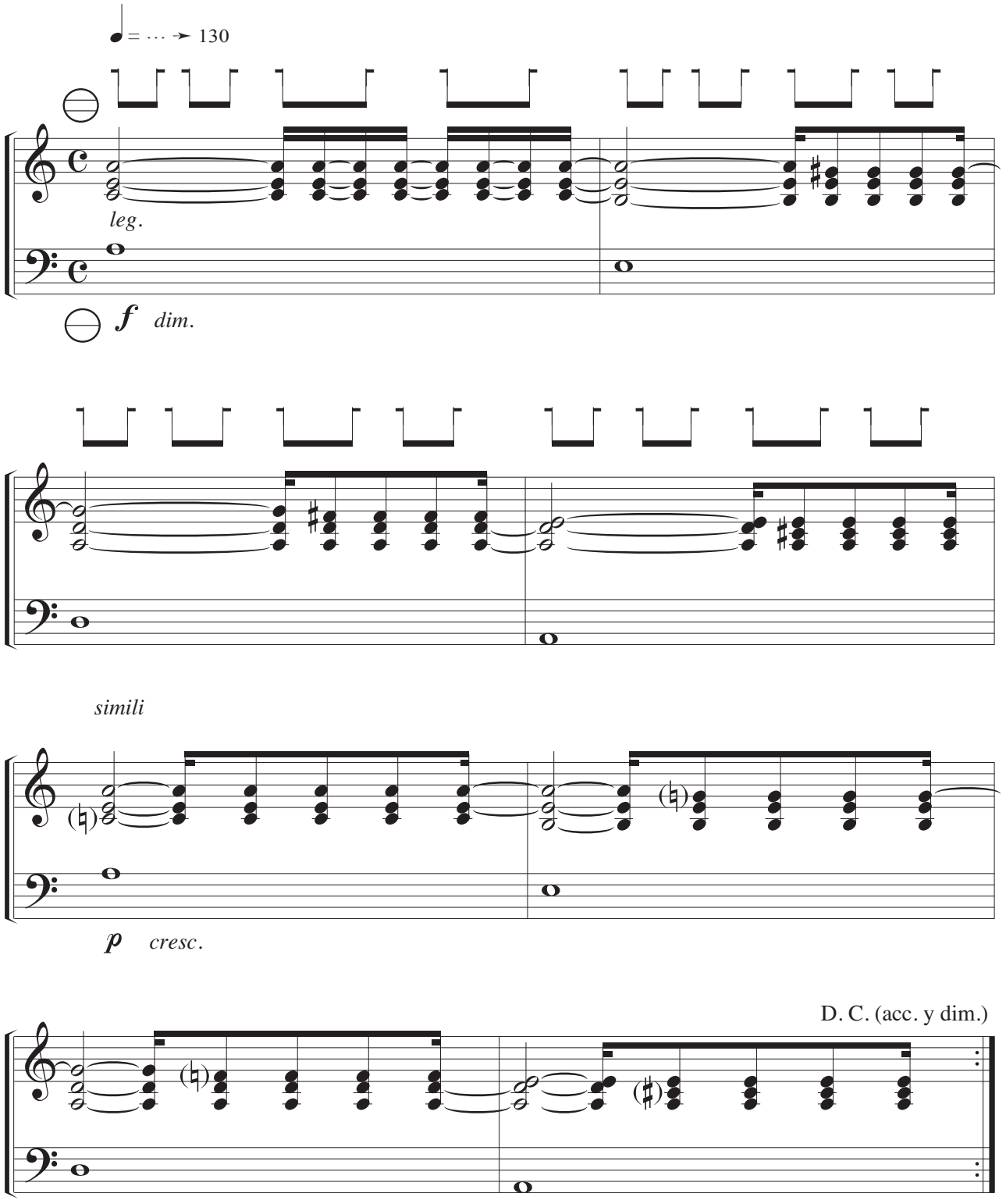
ARTICULACIÓN DIGITAL/ARTICULACIÓN DE FUELLE





© Tito Marcos. Método de acordeón. Revisión: marzo del 2011

ARTICULACIÓN DIGITAL/ARTICULACIÓN DE FUELLE (CONTINUACIÓN)



3. 5. RICOCHET[1]

SÍMBOLOS

+ : Puntos de choque (borde superior o inferior) de la caja izquierda (móvil) contra la derecha (inmóvil…)

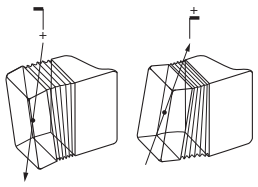
: Rebote inferior (tirando hacia abajo)[2]

: Rebote superior (empujando hacia arriba)[2]

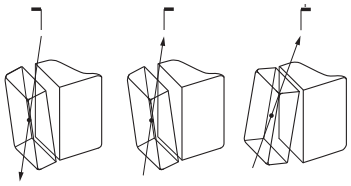
: Rebote de la esquina (superior) anterior:

: Rebote de la esquina (superior) posterior:

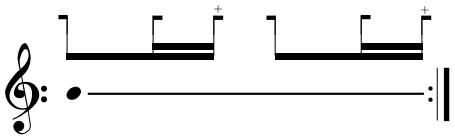
MOVIMIENTO DEL FUELLE

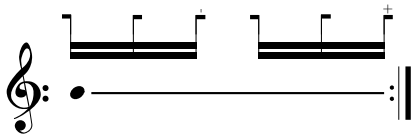


ARTICULACIÓN DEL SONIDO

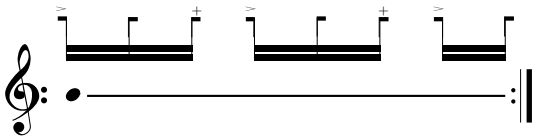


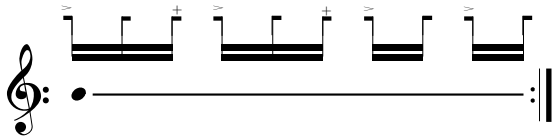
♪. ± 92 ➛ 208…





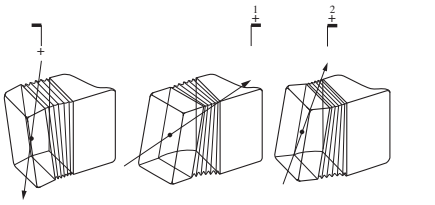
RICOCHET/BELLOW SHAKE (COMBINACIÓN)

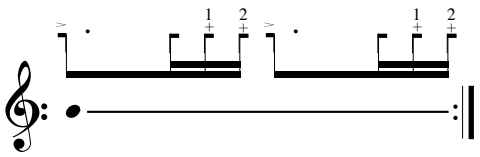




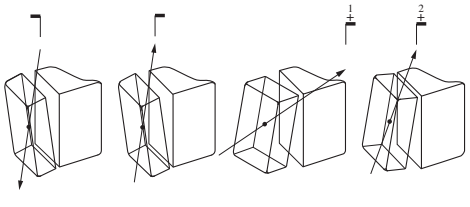
• Con cajas acústicas más anchas (más "cuadrangulares") y con lengüetas no muy grandes (mejor respuesta -menos "tiempo de reacción"-), puede llegar a obtenerse una nueva articulación ("ricochet cuádruple") al emplear el rebote de las dos esquinas superiores, aunque sus posibilidades de aplicación musical son mucho menores que el ricochet triple[3]

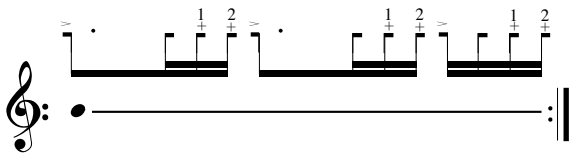
MOVIMIENTO DEL FUELLE





ARTICULACIÓN DEL SONIDO





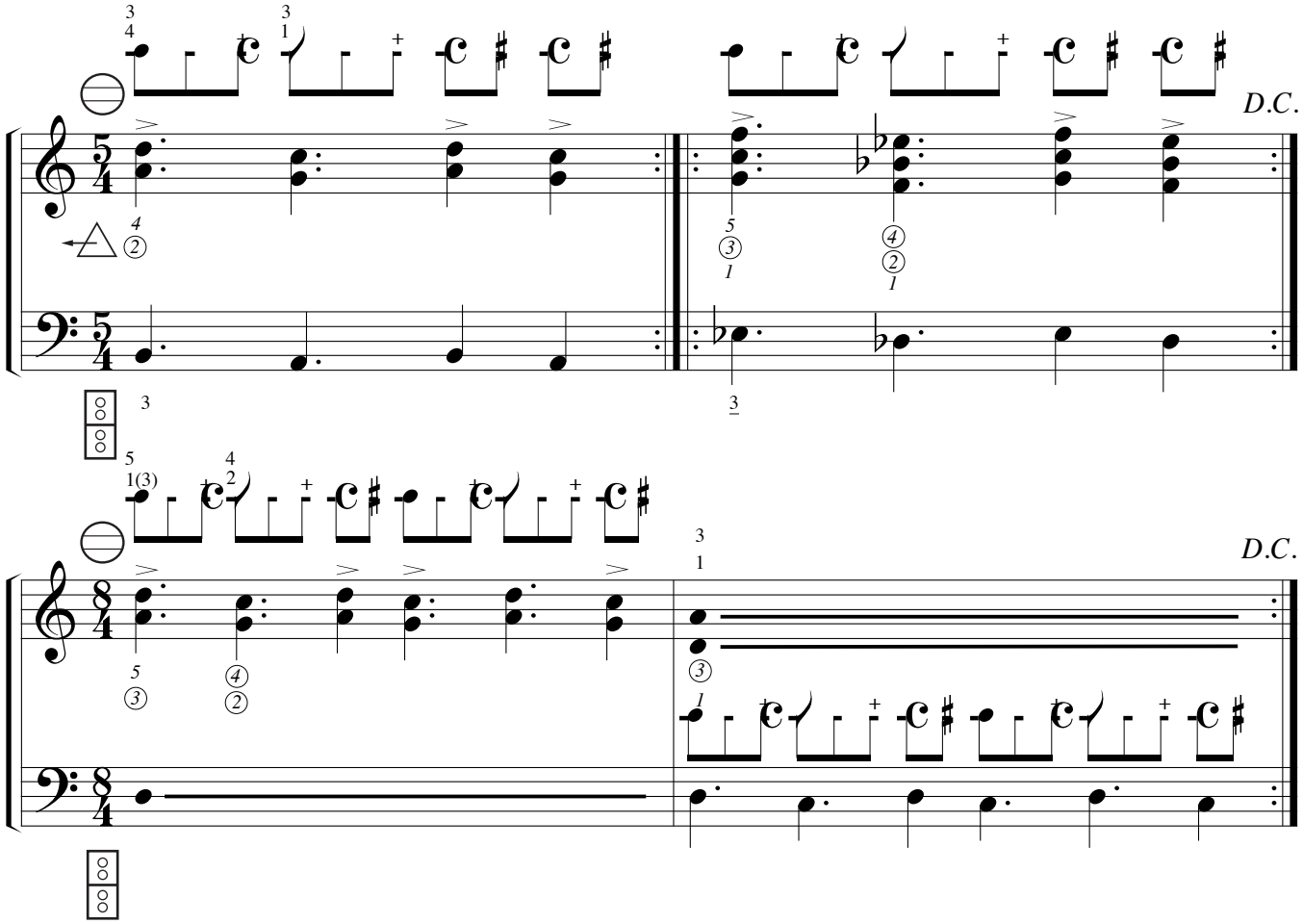
[1] Ver gráficos: páginas I-72, 73.

[2] En este tipo de articulación el choque de ambas cajas armónicas deberá ser totalmente frontal, basculando el fuelle sobre su eje central.

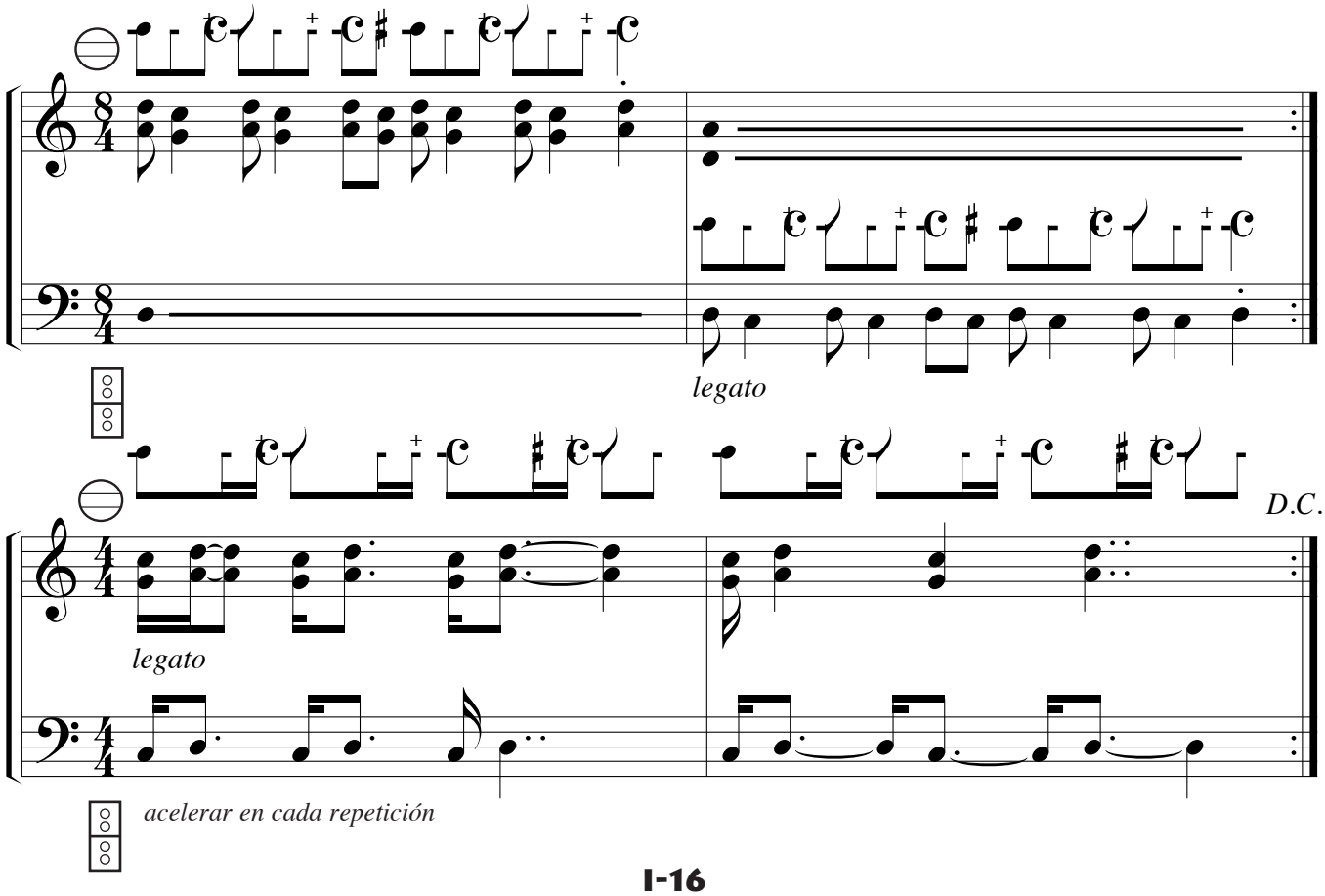
[3] La mano izquierda, al tener que controlar más el apoyo sobre la caja, se ve muy limitada en cuanto a libertad de movimientos y posibilidades de articulación sonora (digital). Ver ejemplos: páginas I-16 y siguientes.

© Tito Marcos. Método de acordeón. Revisión: marzo del 2011

RICOCHET/BELLOW SHAKE

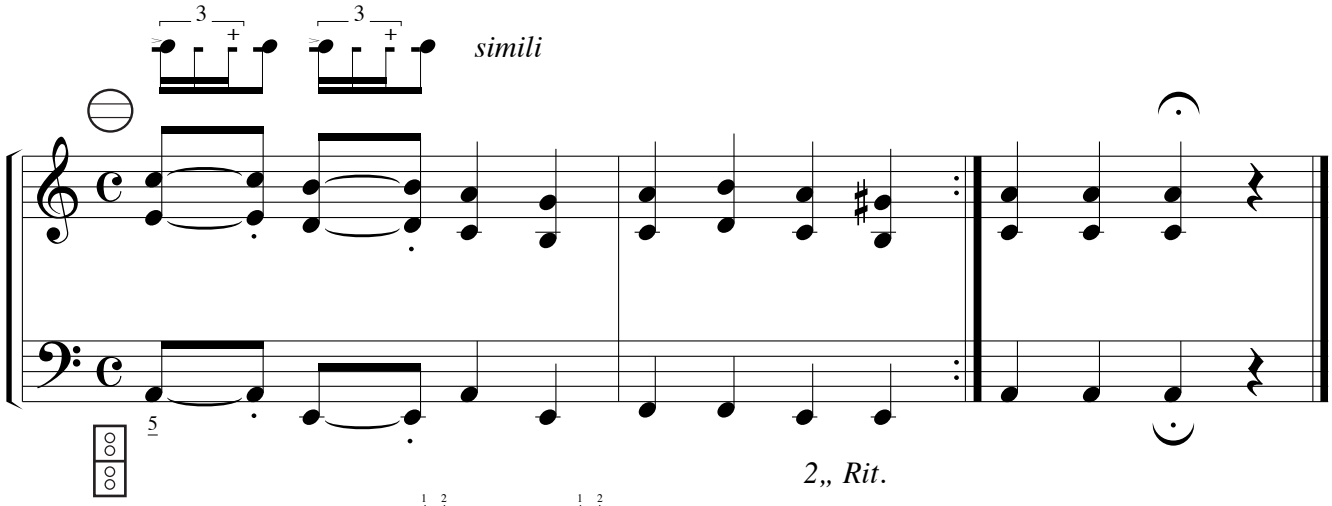


RICOCHET/ARTICULACIÓN DIGITAL/BELLOW SHAKE

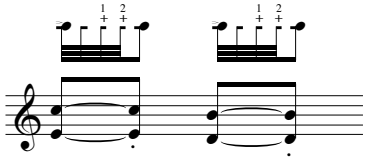


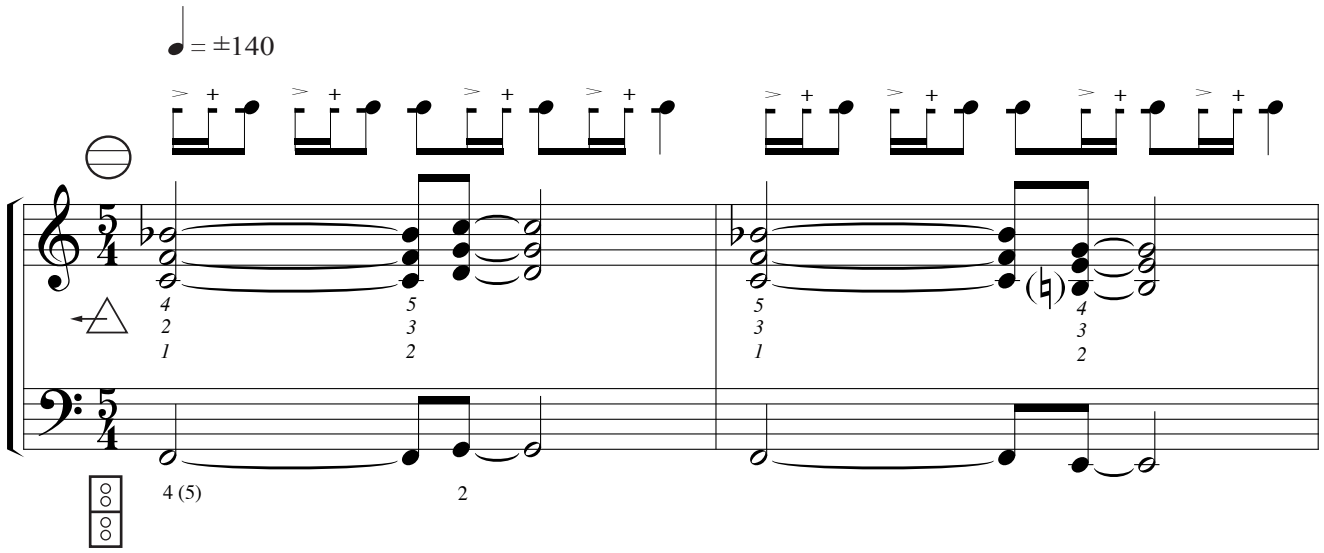
© Tito Marcos. Método de acordeón. Revisión: marzo del 2011

EJEMPLOS

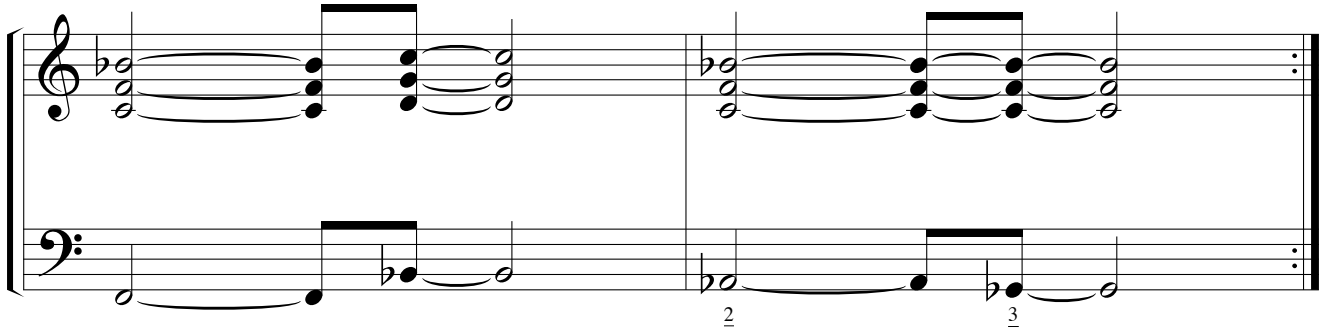


OTRA ARTICULACIÓN:

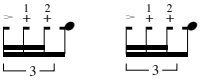




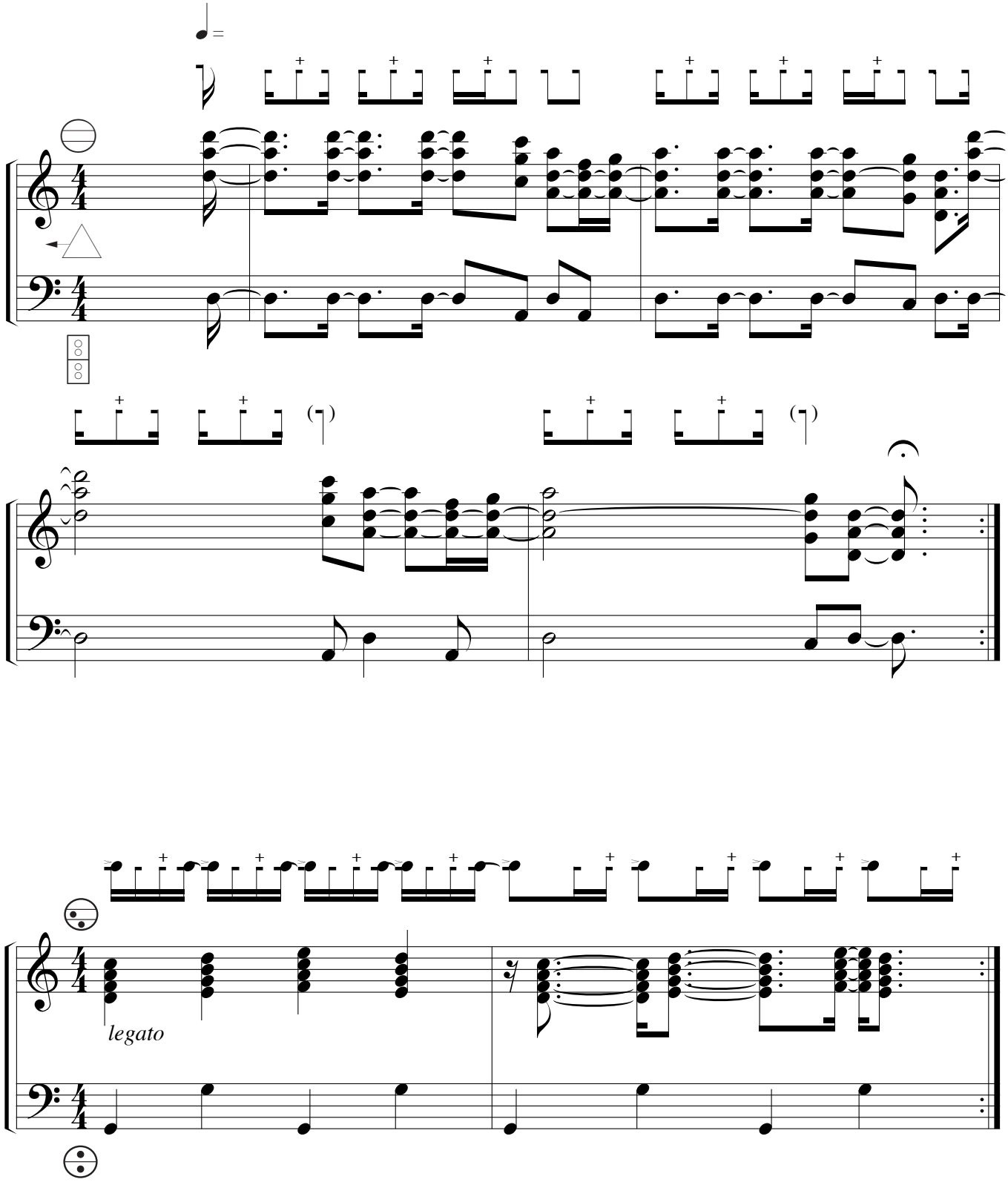
simili



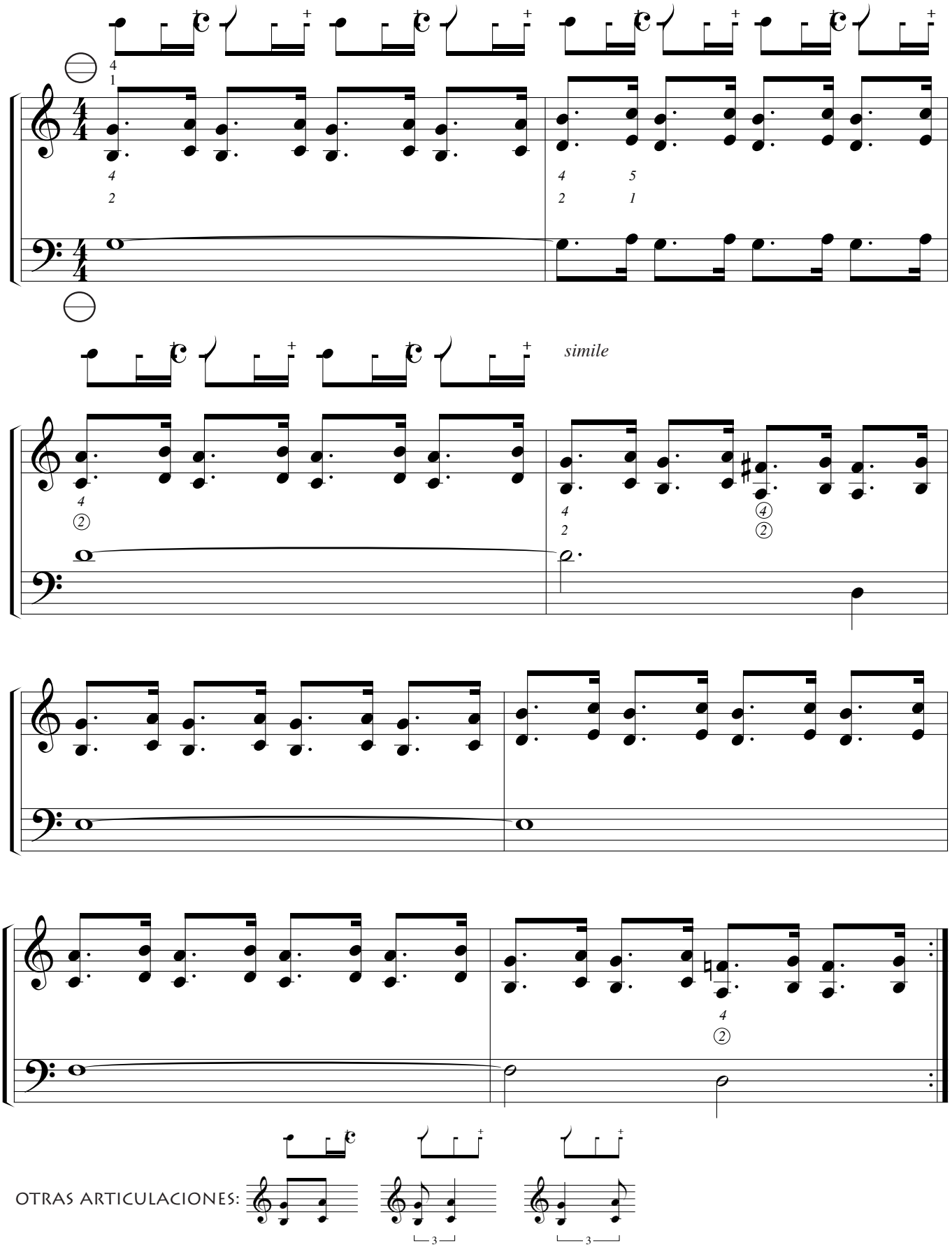
OTRA ARTICULACIÓN:



© Tito Marcos. Método de acordeón. Revisión: marzo del 2011

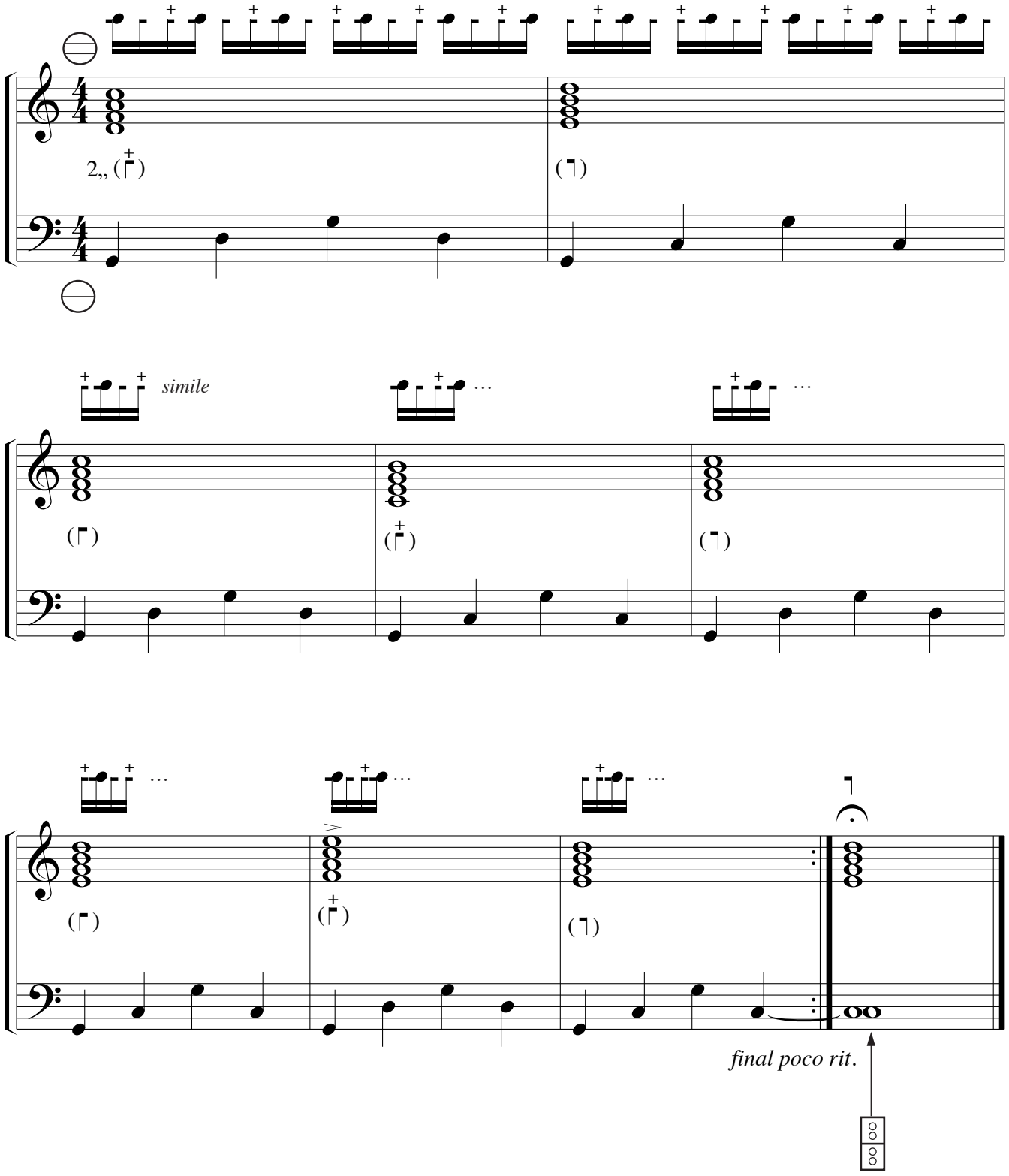


© Tito Marcos. Método de acordeón. Revisión: marzo del 2011

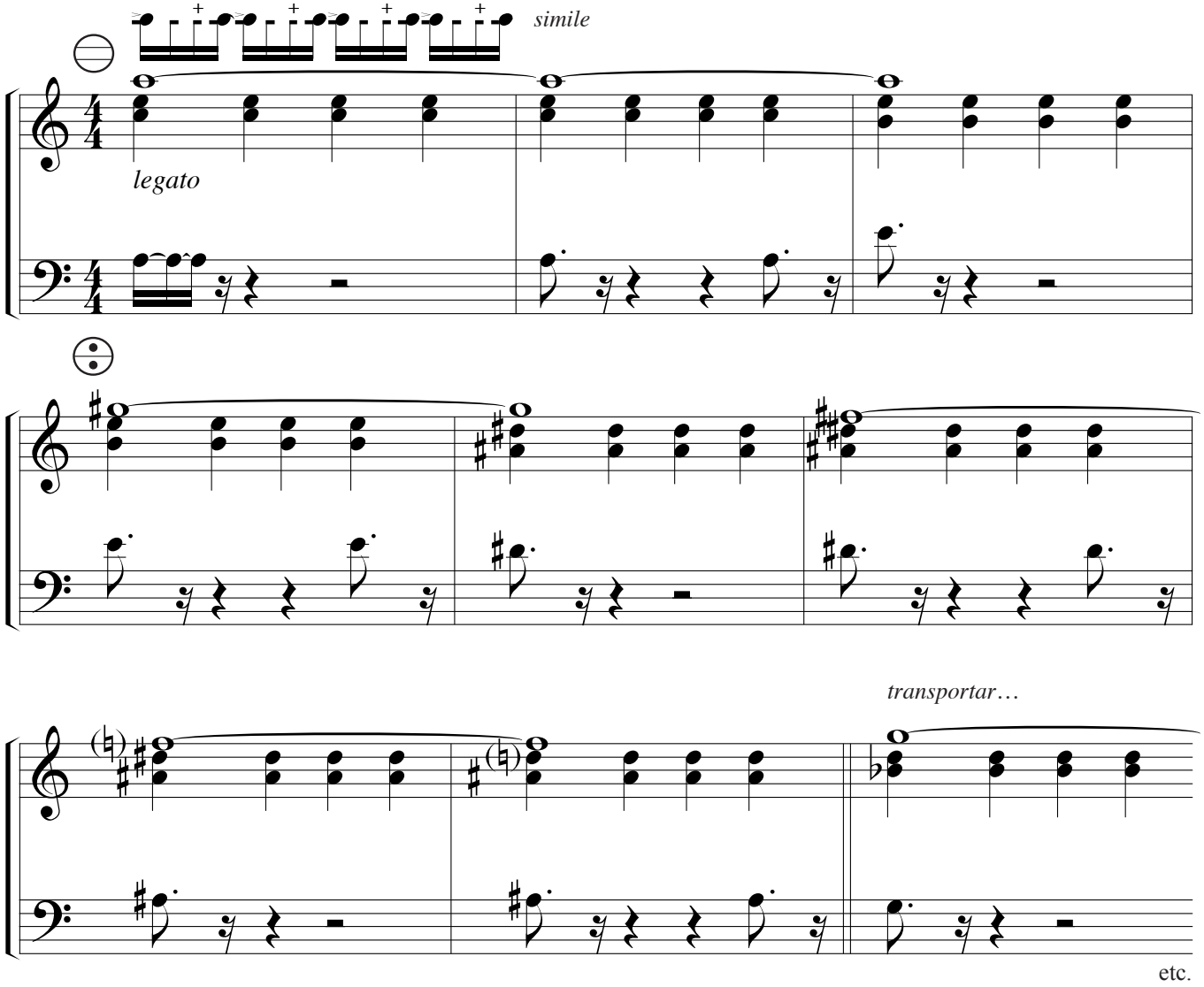


© Tito Marcos. Método de acordeón. Revisión: marzo del 2011

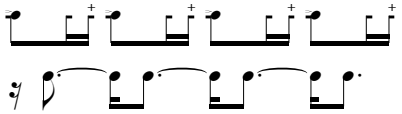
EJEMPLOS



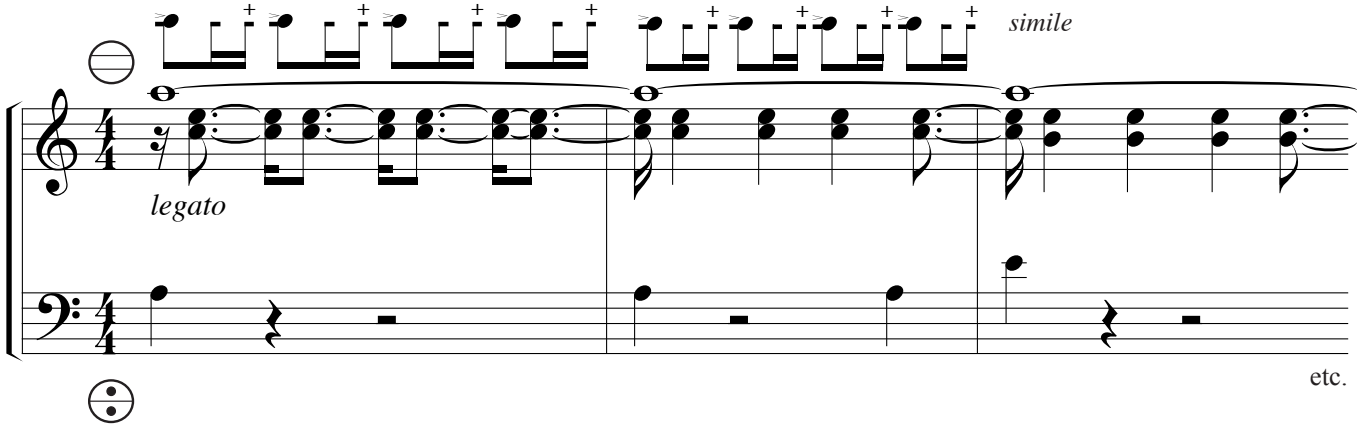
© Tito Marcos. Método de acordeón. Revisión: marzo del 2011

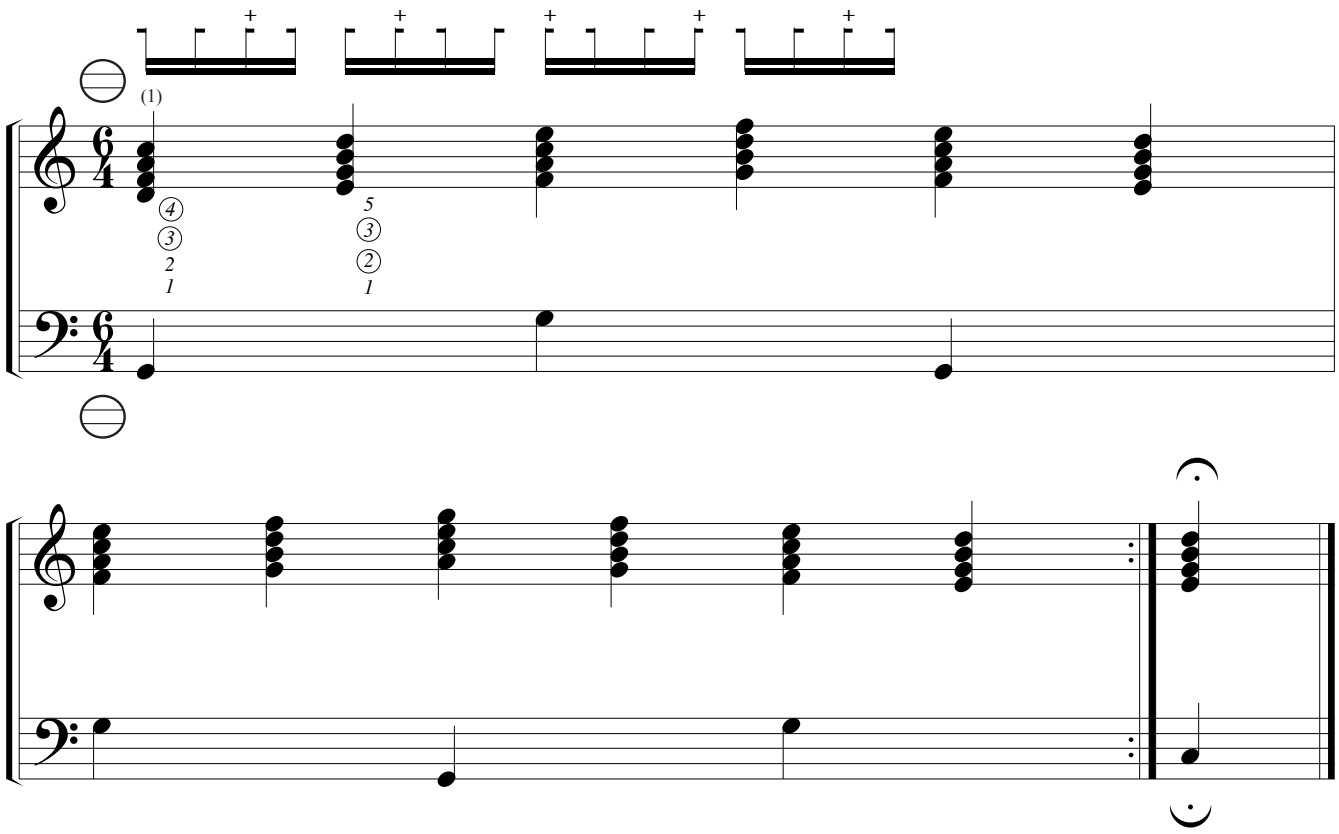


OTRA ARTICULACIÓN:

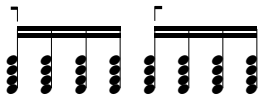


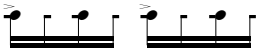
VARIACIÓN DEL EJEMPLO ANTERIOR



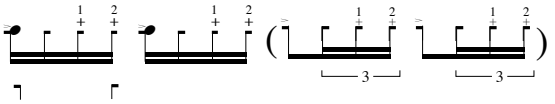


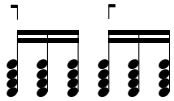
· TOCAR Y ANALIZAR LAS CARACTERÍSTICAS SONORAS DE CADA UNA DE LAS FÓRMULAS ARTICULATORIAS SIGUIENTES, APLICÁNDOLAS AL EJERCICIO ANTERIOR U OTRO SIMILAR:

1  Articulación digital

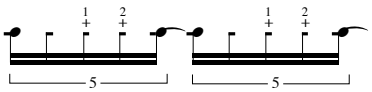
2  Articulación de fuelle

3 Articulación digital, ricochet y fuelle

4  etc.

5 

6

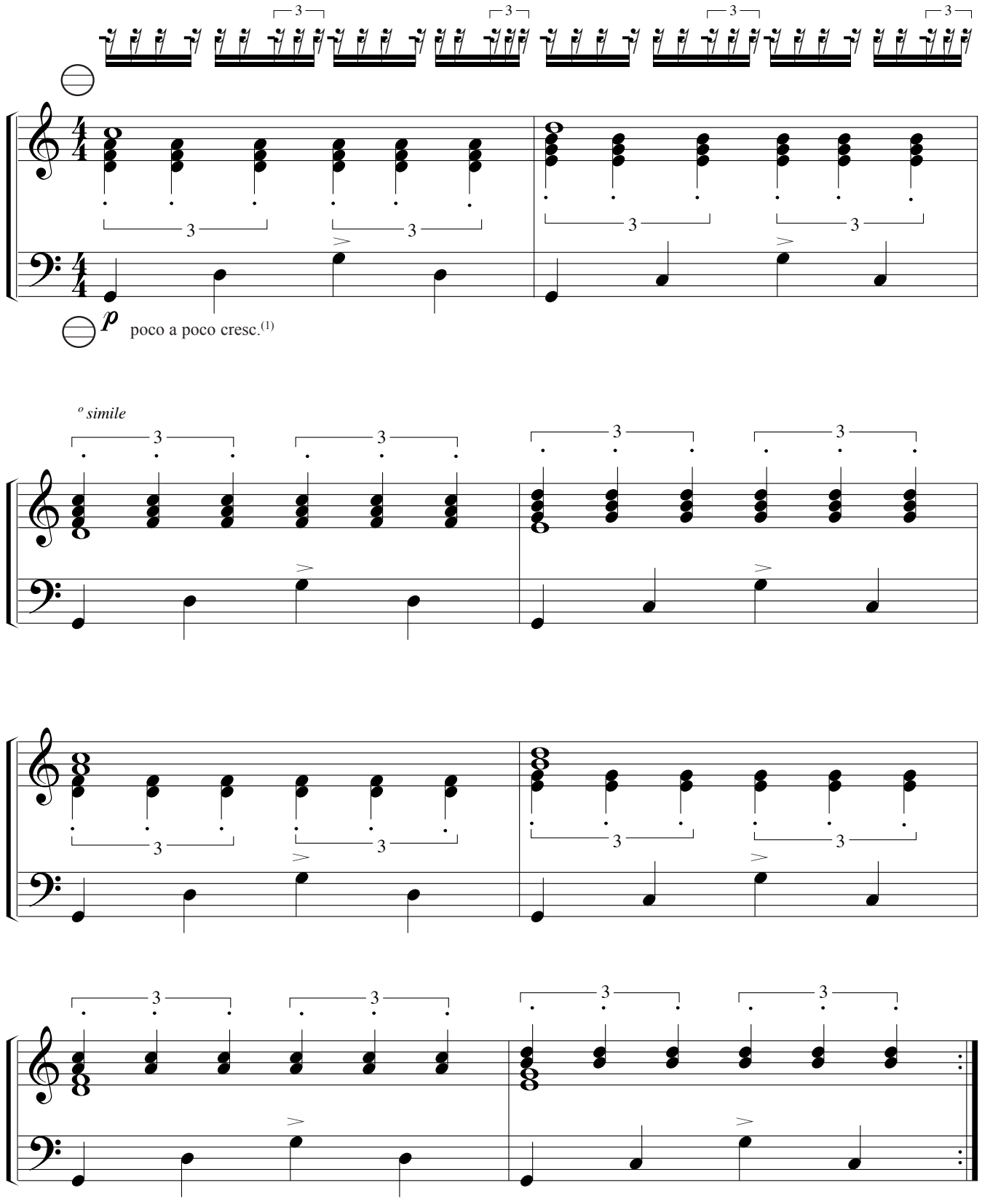
7 

etc.

(1) Con manual de botones pueden emplearse progresiones con acordes que faciliten la realización de este tipo de ejercicios (aumentados, disminuidos, etc.)

© Tito Marcos. Método de acordeón. Revisión: marzo del 2011

EJEMPLO DE COMBINACIÓN DE DISTINTOS ELEMENTOS MÉTRICOS, RÍTMICOS Y ARTICULATORIOS:



(1) 2ª poco a poco dim.

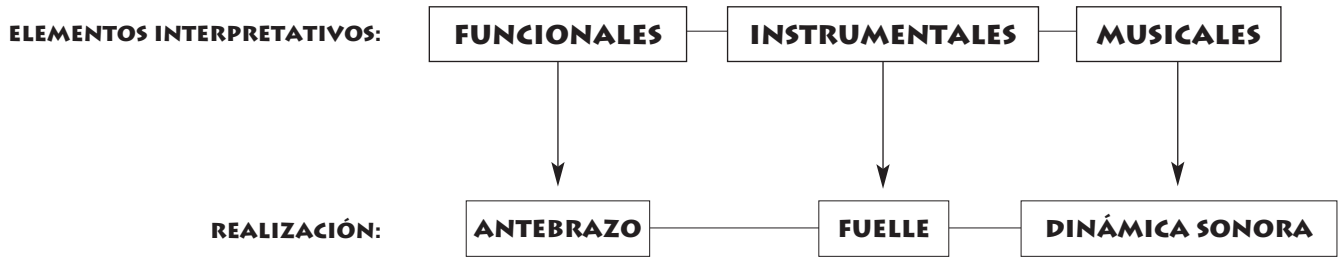
4. DINÁMICA

4. 1. EXPRESIÓN DINÁMICA

La Dinámica, como elemento expresivo de la intensidad (sonoridad) y calidad sonora, juega un papel esencial en la interpretación acordeonística. Su aplicación musical se halla condicionada por diversos factores (control y manejo del fuelle, tipo de instrumento, registración, características del "espacio acústico", etc.) que el alumno deberá conocer y comprender de forma consciente (no sólo intuitiva...) determinando uno de los valores interpretativos más importantes de que dispone el instrumento.

El estudio y conocimiento práctico de las características dinámicas del acordeón, tanto de las posibilidades y ventajas (control de ataque, de mantenimiento y de extinción del sonido, ámbito dinámico de los diferentes registros, matices tímbrico/dinámicos, etc.), como de los inconvenientes[1], deberá realizarse de forma que el alumno desarrolle sus cualidades musicales en función de las ventajas y posibilidades interpretativas que le ofrece su instrumento, y no "a pesar de sus inconvenientes...", por lo que, al igual que en otros aspectos de la enseñanza, el repertorio pedagógico elegido también deberá seleccionarse con arreglo a dichas características sonoras ("valores instrumentales"), las cuales, especialmente en aquellos repertorios que contemplan (a veces sistemáticamente...) música transcrita de otros instrumentos (órgano, clave, piano, etc.)[2], quedarían desvirtuadas, no sólo a niveles de articulación, timbre, dinámica, etc., sino a niveles de significación musical más profundos: estilísticos, estéticos, histórico/interpretativos, etc.

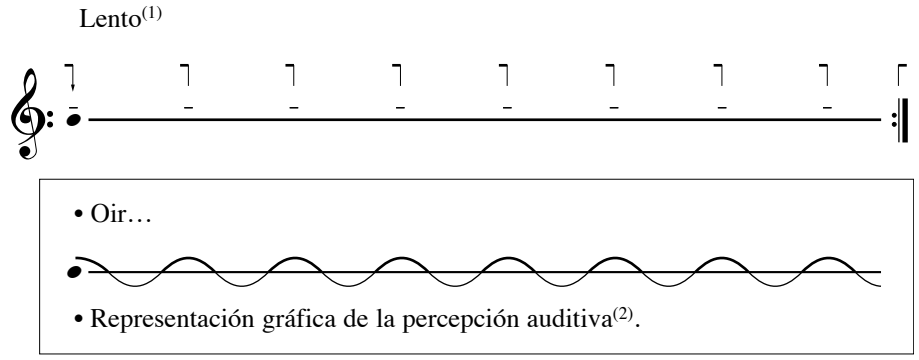
En los ejercicios que siguen a continuación será conveniente que el alumno tenga presente la relación existente entre los diversos elementos (funcionales, instrumentales y musicales) que intervienen en su realización, poniendo atención en la relación del conjunto "antebrazo/fuelle/dinámica sonora":

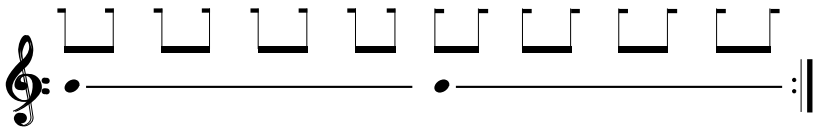


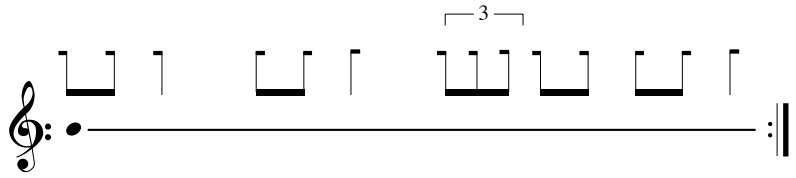
[1] Falta de "ataque/resonancia" -clave y piano-; imposibilidad de fraseos dinámicos independientes en cada mano, e independencia dinámica de cada sonido -piano-; limitación de un mantenimiento continuado (sin "cortes" -articulaciones- de fuelle) en las texturas polifónicas -órgano-; ausencia de un único registro tímbrico/tonal para ambas manos -piano-; etc. (ver cuadro comparativo, página I-78)

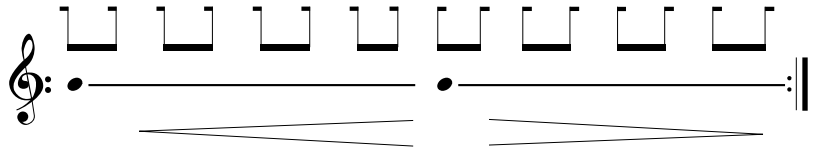
[2] Pedagógicamente muy discutibles...

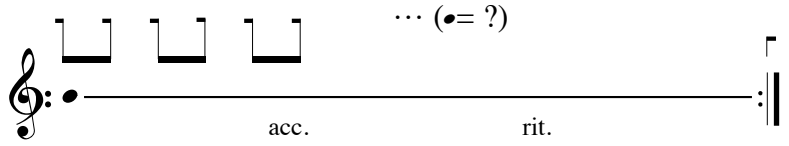
4. 2. ACENTUACIÓN Y ARTICULACIÓN DE FUELLE/ANTEBRAZO.







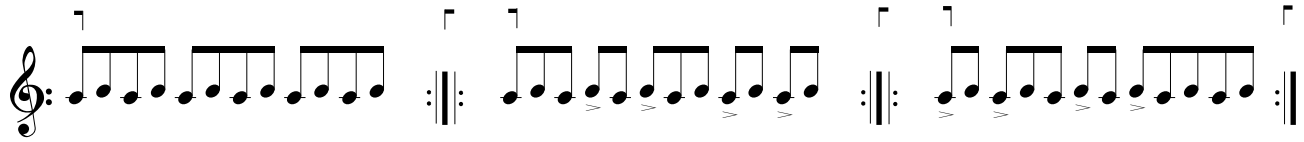




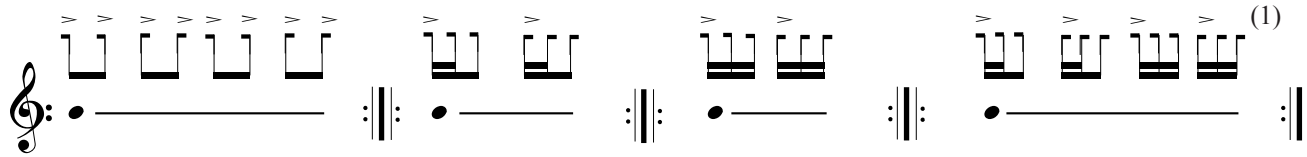
(1) Acentuar suavemente, sin dejar de tirar (o empujar) del fuelle, sin que decaiga el sonido.

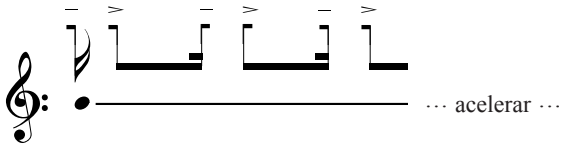
(2) En la articulación (impulsos) lenta, el oído percibe una sola línea de sonido ondulado (un único sonido con fluctuaciones dinámicas regulares) y según se aceleran los impulsos, el oído puede percibir, simultáneamente disociadas, una línea continua y otra ondulada, segmentándose la audición del flujo sonoro en: un sonido continuo (pulsación mantenida) y, sobre éste (más intenso), una serie rítmica de sonidos (articulaciones o impulsos de fuelle).

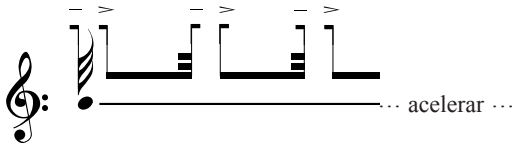
4. 2. ACENTUACIÓN Y ARTICULACIÓN DE FUELLE/ANTEBRAZO (CONTINUACIÓN).

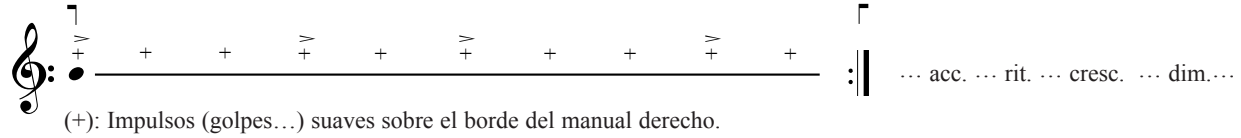


Tocar ***p*** (suave) las notas sin acento, y ***f*** (fuerte) las notas acentuadas.

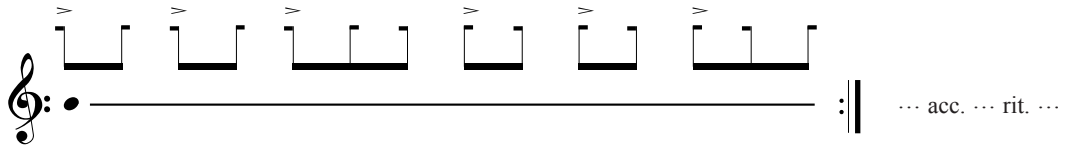








(+): Impulsos (golpes…) suaves sobre el borde del manual derecho.



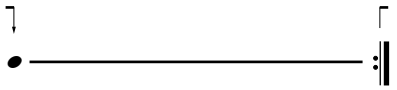
(1) Ver ejemplo, página I-30.

4. 3. VIBRATOS[1]

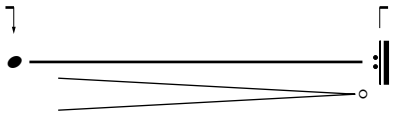
Practicar distintos tipos de "vibrato dinámico": antebrazo izquierdo, pierna izquierda (flexión/extensión del pie), mano izquierda (oscilación de la palma extendida apoyada sobre la caja), vibraciones, golpes o impulsos sobre el manual derecho, etc. Practicar improvisando variaciones dinámicas y temporales: cresc., rit., cambios de *tempo*, etc. Ver las distintas características y posibilidades de cada tipo de vibrato: ¿cuál es más rápido?, ¿cuál más regular?, ¿cuál permite mejores graduaciones temporales (acc. o rit.)?, ¿cuál permite independencia de las manos?, etc.

4. 4. CAÍDA DINÁMICA, EXTINCIÓN, O CESE DEL SONIDO.

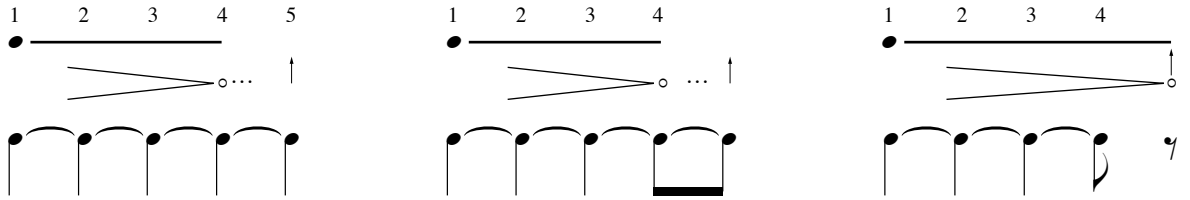
SONIDO CON DINÁMICA REGULAR



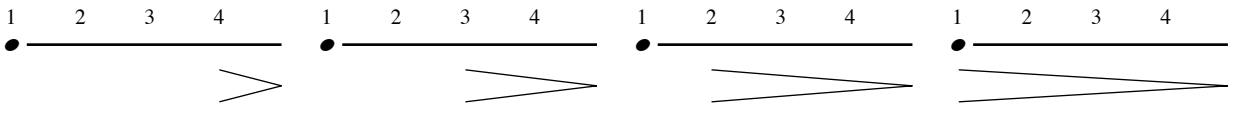
SONIDO CON CAÍDA DINÁMICA



TRES TIPOS DE EXTINCIÓN SONORA



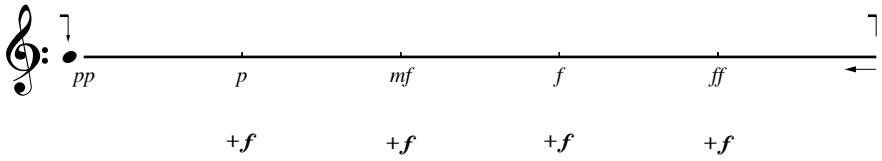
DISTINTOS TIPOS DE FINALES CON CAÍDA DINÁMICA



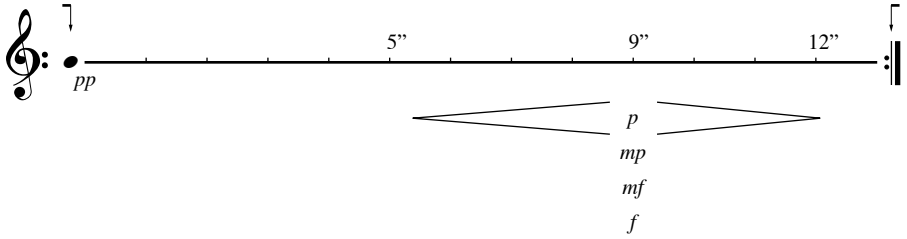
[1] Ver página I-55

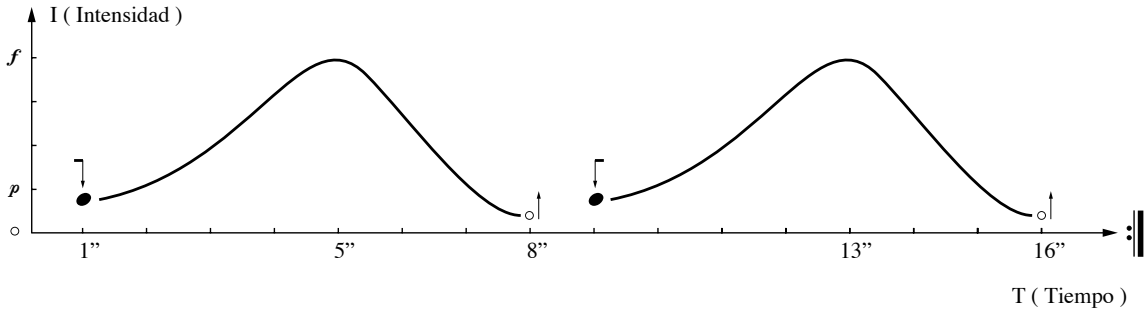
4. 5. CONTROL TEMPORAL DE LA DINÁMICA: SONIDO CON GRADACIONES DINÁMICAS.

NIVELES DINÁMICOS

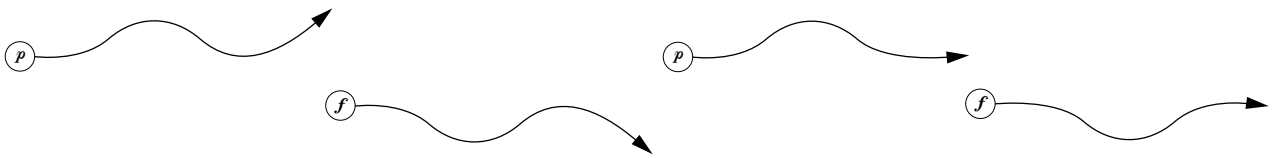


GRADACIONES DINÁMICAS

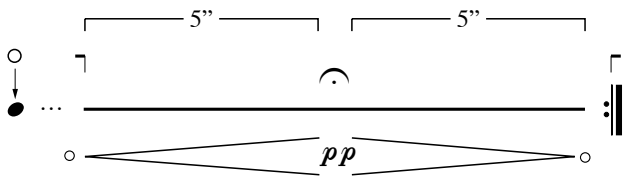




· INTERPRETAR DIVERSOS FRAGMENTOS APLICÁNDOLES DIFERENTES “LÍNEAS DINÁMICAS”:



4. 6.CONTROL DE LA "FORMACIÓN" DEL SONIDO.



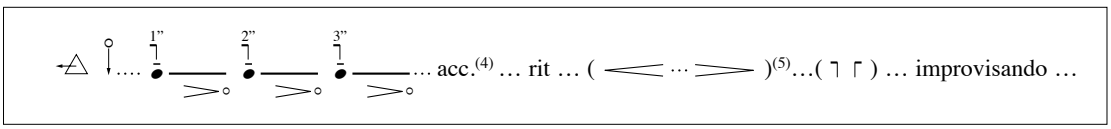
• Buscar los distintos "umbrales dinámicos"[1] de cada registro (, , , , etc.) analizando las limitaciones y posibilidades interpretativas de cada uno...

4. 7. ARTICULACIÓN DINÁMICA[2] DEL SONIDO MEDIANTE EL FUELLE.

Forma de practicar:

1° Con el fuelle a media apertura ( ), pulsar la tecla o botón ( ) sin producir sonido (fuelle parado:).

2° Mientras se mantiene la pulsación ir dando tirones (impulsos) suaves de antebrazo ( ) de manera que, aprovechando la caída dinámica ( ) producida por la contracción resultante en los pliegues ("descompresión"…), y controlando por medio del antebrazo la extinción total de cada uno de los sonidos así producidos ( ) se obtenga una serie rítmica de articulaciones[3]:



A causa de la suave gradación, tanto de ataque, como de extinción, los sonidos así articulados son percibidos como "redondeados", al contrario que en la articulación "digital", donde los períodos de formación y extinción[6], debido a su menor duración (piénsese en órdenes de menos de 50 a más de 100 -en sonidos graves- m. s. , aproximadamente), son percibidos como más "duros"; de ahí la importancia interpretativa de tales articulaciones.

[1] Presión mínimo necesaria para que un sonido (o "registro") empiece a ser "musicalmente" perceptible (enmascaramiento del ruido del mecanismo, definición de su espectro armónico, sonoridad, etc.)

[2] Articulación del sonido producida por el fuelle mientras se mantienen pulsadas las teclas o botones (con las válvulas permanentemente abiertas…)

[3] El oído percibe una serie rítmica de sonidos independientes a diferencia del vibrato de fuelle donde el oído percibe una fluctuación dinámica de un único sonido (ver página I-25)

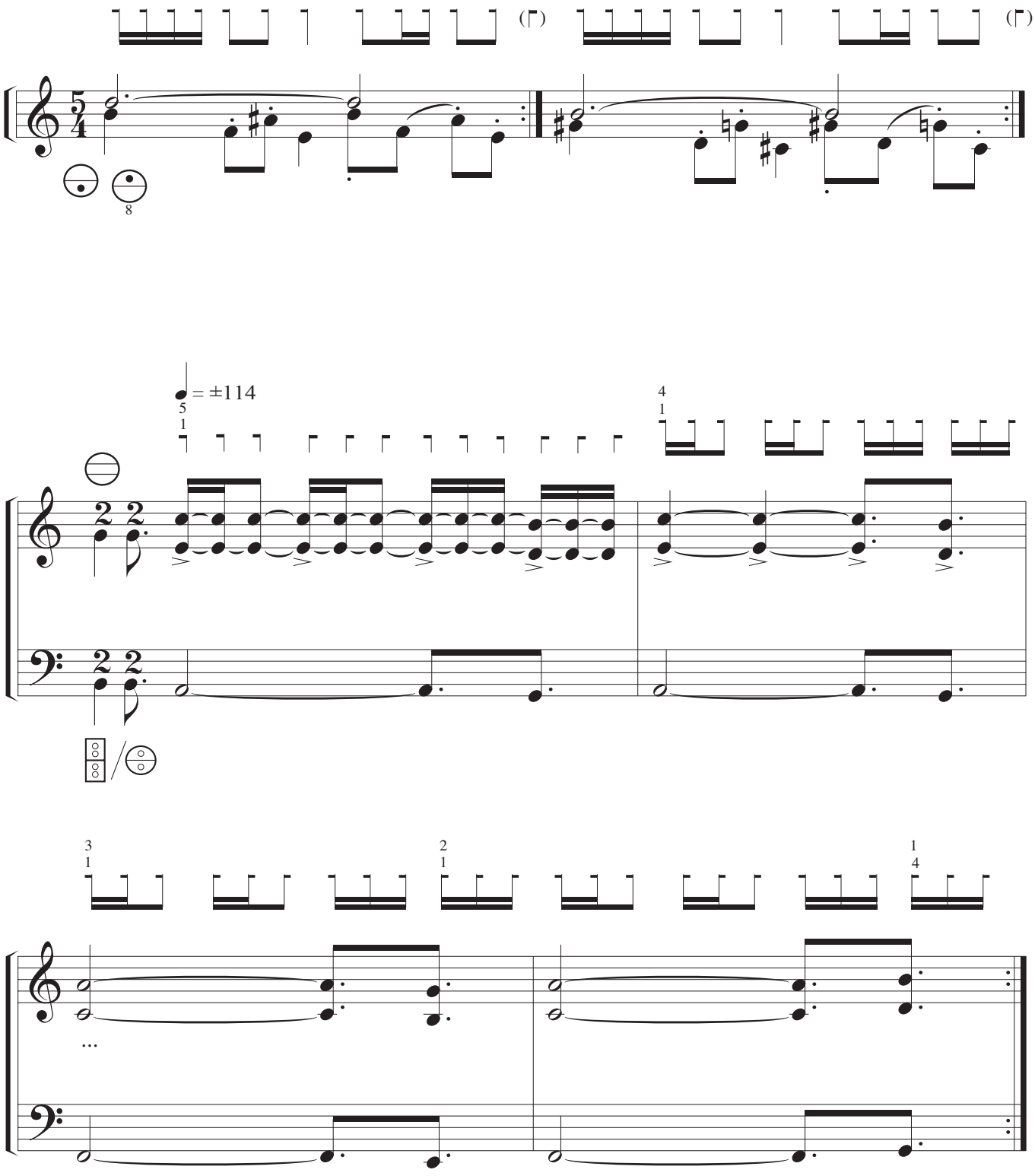
[4] Al acelerar se percibe como "vibrato" (ver páginas I-27, 55)

[5] Con regulador de caída dinámica se percibe como "reverberación" (ver ejemplo 3/II, página II-4)

[6] Llamados también "transitorios".

© Tito Marcos. Método de acordeón. Revisión: marzo del 2011

4. 8. EJEMPLOS



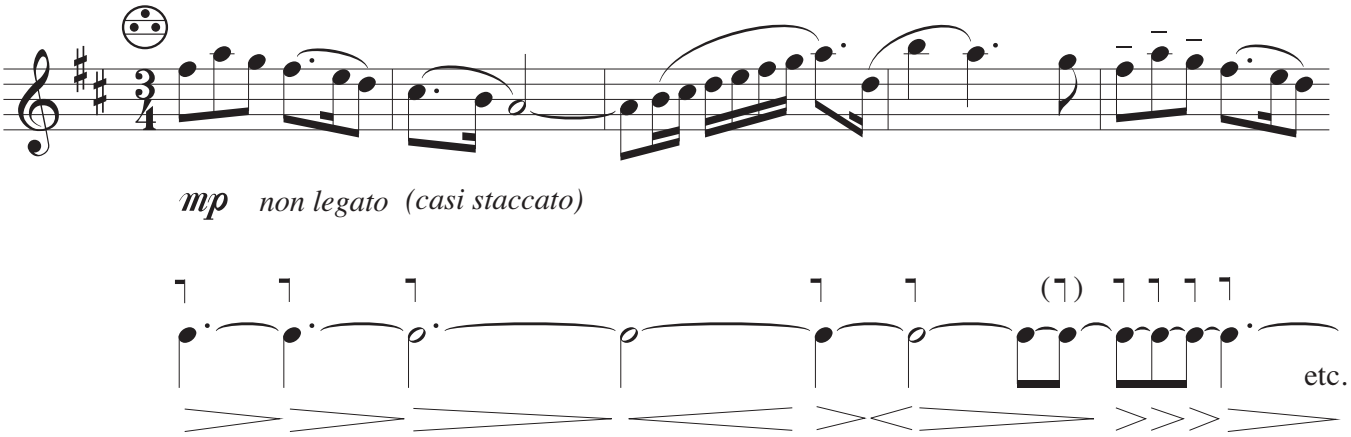
© Tito Marcos. Método de acordeón. Revisión: marzo del 2011

4. 9. FRASEO DINÁMICO.

Por fraseo dinámico puede entenderse la acentuación (variables de ataque), fluctuaciones dinámicas del mantenimiento sonoro y cese dinámico, que se integran conjuntamente con los distintos elementos expresivos (fraseo/articulatorios, de acentuación métrica, rítmico/agógicos, etc.) en la interpretación de las diversas texturas compositivas: melodía, polifonía, homofonías, etc., globalizando en una sola línea dinámica (expresión monodinámica) la interpretación de las mismas.

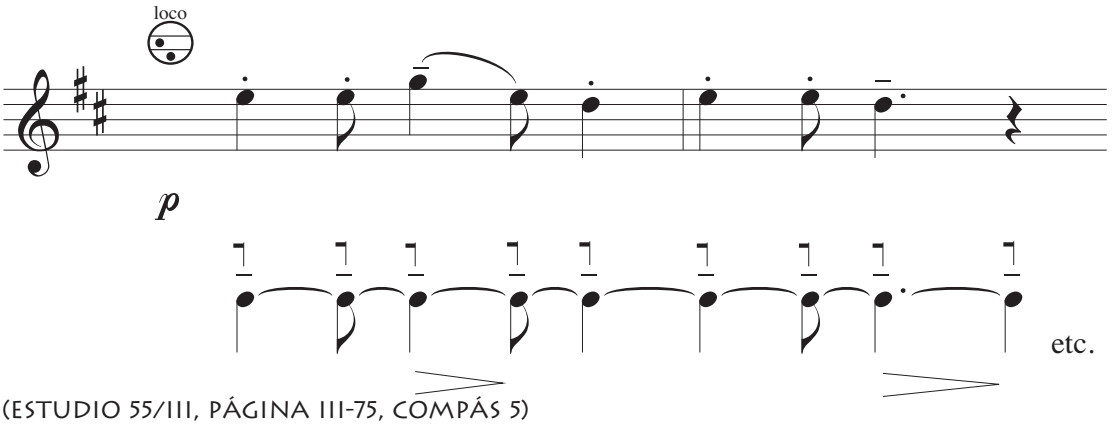
EJEMPLOS

(ESTUDIO 55/IV, PÁGINA IV-68)

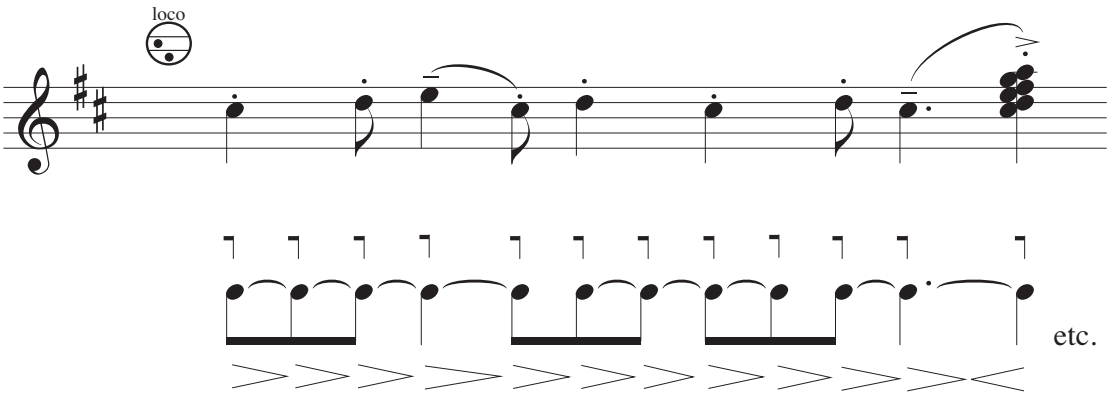


• Impulsos suaves de antebrazo

(ESTUDIO 55/III, PÁGINA III-75)



(ESTUDIO 55/III, PÁGINA III-75, COMPÁS 5)



5. ANATOMÍA FUNCIONAL

5. 1. ARTICULACIONES MÓVILES (CONCEPTOS).

Los diferentes tipos de articulaciones móviles[1], permiten a los diversos elementos articulatorios la siguiente serie de movimientos:

1. Flexión/extensión: traslación paralela al plano medio del cuerpo, plano sagital.

2. Abducción/aducción[2]: desviación perpendicular al plano medio del cuerpo[3].

3. Articulación rotatoria: pronación/supinación[4].

4. Circunducción: el movimiento describe un cono sobre su eje articulatorio.

EJERCICIO: El alumno(s) realizará los movimientos, o contestará a las preguntas, que el profesor vaya indicando: flexión de la mano(s), del brazo, del antebrazo, etc. Abducción de la mano (o inclinación radial), pronación de la mano, etc., ¿qué ángulo de desviación de la mano es mayor?: abducción o aducción, flexión o extensión, pronación o supinación, ¿qué dedos son más largos? (¡sin mirar la mano!), etc.

1) Diartrosis: movimientos de deslizamiento, oposición, rotación y circunducción.

(2) Abducere: separar, adducere: aproximar.

(3) En la muñeca la abducción sería la inclinación radial y la aducción la inclinación cubital.

(4) Giro palmar/dorsal de la mano. No disponiendo de movimiento rotatorio alrededor su eje longitudinal, la mano efectúa este movimiento mediante la articulación radio/cubital proximal.

5. 2. POSICIÓN FUNCIONAL DEL INSTRUMENTO.

Tanto la posición del instrumento, como su accionamiento, pueden ser considerados como dos aspectos del mismo proceso interpretativo: la posición condiciona el funcionamiento y éste, a su vez, determina la posición, ambos siempre en función de las exigencias musicales requeridas.

La característica movilidad del manual izquierdo pone en continuo movimiento diversos elementos anatómico/funcionales: brazo (antebrazo) izquierdo, que mueve el fuelle desplazando el manual(1); hombros, muy importantes tanto en la función de "ajuste", como de "apoyo" de los manuales(2); movimientos laterales del cuerpo (bascularización), que compensan y equilibran los desplazamientos del instrumento y la "separación" de los manuales; etc. De manera que, si hiciéramos unas "instantáneas" de cada momento interpretativamente significativo, veríamos que la posición del instrumento es cambiante, y dentro de ese margen de movilidad es donde tendríamos que definir su "posición", o sea, sus "posiciones", si es que no queremos caer en los acostumbrados tópicos que todo el mundo "dice" y nadie "hace"...

Además de todo esto, hay que tener en cuenta también otra serie de factores variables que condicionan tanto funcionalidad, como posición: tamaño y tipo o modalidad de instrumento, edad y constitución física del alumno (o intérprete), diversidad en los sistemas técnicos de los manuales, condicionamientos específicos de las características musicales, etc.

Sin embargo, ante la sensación de "relatividad" que nos pueda provocar tal variabilidad de factores, aparecen dentro del proceso interpretativo una serie de "constantes": aquellos que nos permiten integrar a los distintos tipos de instrumentos (y de intérpretes) como pertenecientes a una misma "familia instrumental"(3): empleo de los mismos principios elementales (sustanciales), como el principio sonoro, producción y articulación sonora, control y mantenimiento dinámico, capacidad polifónica, etc., utilización de los mismos elementos básicos de anatomía funcional, y, la más importante, el "objetivo musical", que se halla por encima de toda variedad de factores, y al que siempre debemos remitir tanto funcionalidad, como posición.

Tales constantes: alumno, instrumento (en cuanto a sus principios elementales) y Música (pensamiento musical implícito en la partitura), serán los puntos de referencia tenidos en cuenta en estos primeros pasos de la enseñanza instrumental(4).

(1) La elasticidad y "plasticidad" del fuelle, permite, no solamente el desplazamiento del manual izquierdo en dirección paralela al plano frontal del cuerpo, sino también su desplazamiento "en círculo" (paralelo al plano transversal), al arquear el fuelle sobre su eje vertical (rotación externa del brazo) para conseguir una mayor extensión y capacidad de aire, sin dejar de mantener la posición funcional de la mano.

(2) Los hombros (articulación escápulo/ o gleno/humeral) disponen de todo tipo de movimientos articulatorios: flexión/extensión; abducción/aducción; rotación y circunducción, los cuáles posibilitan la regulación de "ajuste" de las correas, dando libertad de movimiento al instrumento respecto al cuerpo y posibilitando también un punto de apoyo respecto al movimiento del manual izquierdo.

(3) Con todos los problemas que tal "integración familiar" pueda llevar consigo…

(4) La adaptación anatómico/funcional que sufren los distintos elementos puestos en juego durante el accionamiento del instrumento (hombro, codo, zonas lumbar y cervical, etc.) deberá ser equilibrada mediante un ejercicio físico compensatorio (especialmente en los períodos prolongados de estudio), adaptado a las características físicas particulares de cada individuo, mediante un asesoramiento especializado (traumatólogo, fisioterapeuta, profesor de educación física, etc.), con el fin de prevenir los posibles problemas que una mala adaptación funcional podría llevar consigo a lo largo de los años. Una buena silla "anatómica", donde pueda regularse tanto la "altura", como el "apoyo lumbar", será de gran ayuda para esta "adaptación"...

5. 3. CARACTERÍSTICAS FUNCIONALES.

La descripción de las características funcionales comunes a las distintas modalidades de acordeón[1] vienen determinadas principalmente por tres hechos:

- La movilidad del manual izquierdo, que condiciona una distinta adaptación anatómica de cada mano.
- La verticalidad de los manuales, que sitúa a ambas manos en posición "neutra" (entre pronación/supinación), y condiciona el desplazamiento vertical de las mismas.
- La disposición del ámbito tonal, que se extiende ascendentemente de izquierda a derecha y de arriba a abajo[2], con un gran ámbito de "solapamiento" entre ambos manuales, y con las consecuentes aplicaciones compositivas e interpretativas.

BRAZO IZQUIERDO

- Dispone de dos funciones: dinámica y articulatoria (producción de sonidos), realizadas por antebrazo y dedos respectivamente.
- Falta total de referencia visual. Referencia espacial "táctil", por medio de marcas en determinados botones[3].
- Los movimientos de inclinación lateral de la mano (ab/aducción) se ven restringidos por la sujeción de la correa[4], especialmente en la parte inferior del manual cuando el fuelle se encuentra abierto (mayor abducción de la muñeca).

[1] No se tienen en cuenta aquí, a otros parientes de esta familia instrumental (instrumentos cuyo principio sonoro es la lengüeta libre accionada manualmente -fuelle manual- por aire): concertinas, acordeones diatónicos, bandoneones, etc. puesto que, tanto sus distintas características técnicas, como ergonómicas o antropométricas (tamaño, peso, movilidad y manejo de los manuales, etc.), y consecuentemente, sus características "musicales", plantean otro tipo de enfoque pedagógico.

[2] Algunos modelos invierten esta disposición (arriba/abajo) en su MIII, adoptando una topografía tonal más "tipo teclado" en cuanto a su funcionalidad manual: dedos izquierdos para notas graves/dedos derechos para notas agudas, lo que, algunas veces, ocasiona más de un problema al "transdigitar" de un sistema a otro...

[3] Que conviene, en un principio, compensar gráficamente.

[4] Excepto en los manuales de "bajos añadidos" (8 o 9 hileras), donde la articulación de muñeca queda mucho más libre.

- Las articulaciones digitales o interdigitales son realizadas por los dedos 2º, 3º, 4º y 5º; el 1º se emplea normalmente como apoyo, o como punto de referencia espacial en los desplazamientos(1).

- Según sea el tipo de manual (MIII), el brazo puede quedar distintamente desplazado respecto a su movimiento de flexión/extensión(2), condicionando la lateralización de la mano y, consecuentemente, su digitación(3).

BRAZO DERECHO

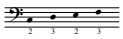
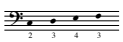
- Mientras los dedos permanecen en contacto sobre el manual, la tendencia natural de brazo hacia la aducción (a caer sobre el cuerpo), condiciona la muñeca hacia su posición palmar cubital (posición "natural")(4).

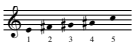
- La verticalidad de manual, condiciona también la inclinación palmar de la mano en los desplazamientos, especialmente en la parte superior de manual de teclado.

- El limitado ángulo visual, derivado de tal verticalidad, condiciona además una distinta percepción de la situación espacial de la mano (distinta aferencia visual) según el sentido de los desplazamientos (verticales)(5).

(1) Las excepciones de su empleo en la articulación de sonidos confirma tal hecho (empleo en la primera hilera externa y en articulaciones relativamente lentas), aunque habrá que tener en cuenta, en un futuro seguramente no muy lejano, las transformaciones que en algunos modelos de instrumento se vienen realizando (algunos, como el "Harmoneón", desde los años 50) en el MIII, con el fin de obtener una mayor funcionalidad de este controvertido dedo.

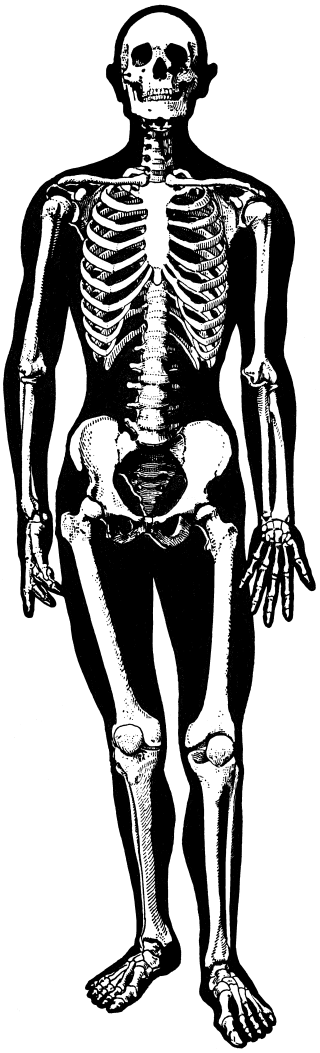
(2) Traslación paralela al plano medio del cuerpo (plano sagital).

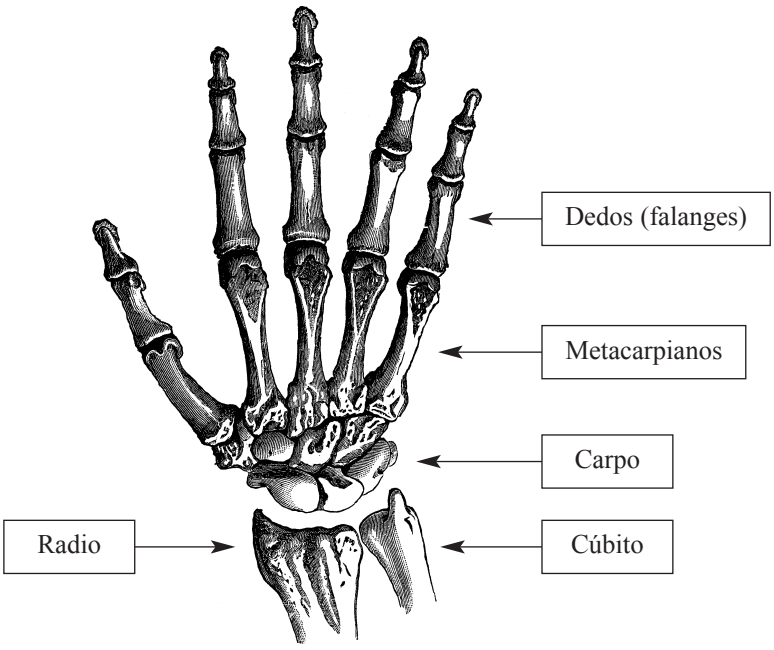
(3) Por ejemplo: en el manual cromático de un modelo "convertor", especialmente en la parte superior, la muñeca adquiere una inclinación radial (abducción) que facilita el cruzamiento 3/2:  mientras que si esta disposición se halla más próxima al lado del fuelle, como ocurre en el sistema de "bajos añadidos" (mayor caja, y por lo tanto menor flexión del antebrazo, o sea, mayor libertad de desviación cubital de la mano -aducción-) entonces la digitación será: 

(4) Más "natural" si tenemos en cuenta que la posición neutra, o de reposo de la muñeca, es ligeramente palmar/cubital. Aquí, la conocida "posición pianística" de Chopin  carecería de todo sentido.

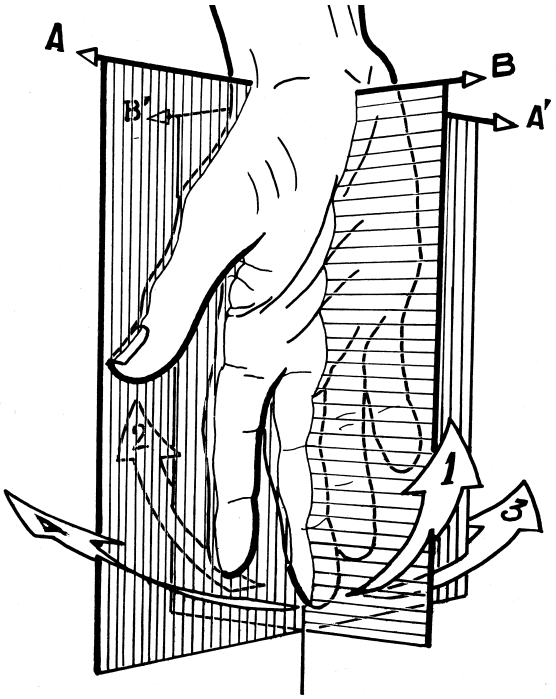
(5) Si bien la "visualización" de manual no es muy importante durante la interpretación (una vez que la espacialización topográfico del manual ha sido asimilada), ésta resulta muy importante durante el inicio del aprendizaje, siendo aconsejable que el estudio de los movimientos de desplazamiento hacia uno u otro lado (arriba/abajo) se realicen en función de esta característica "visión vertical" tanto del manual, como de la mano (ver página I-40).

5. 4. PUNTOS ARTICULATORIOS.



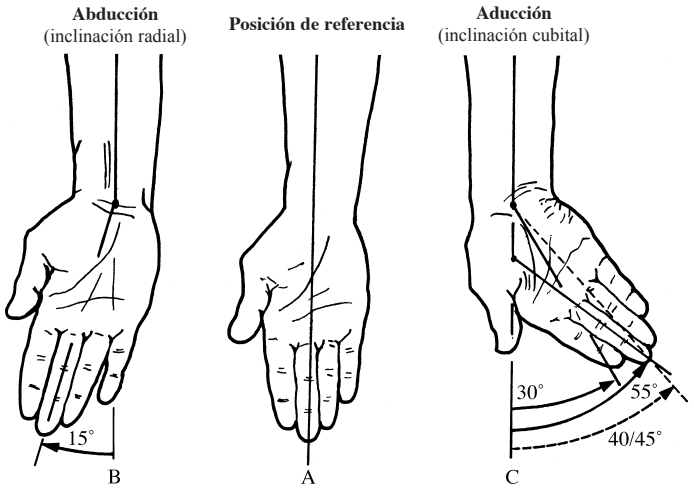


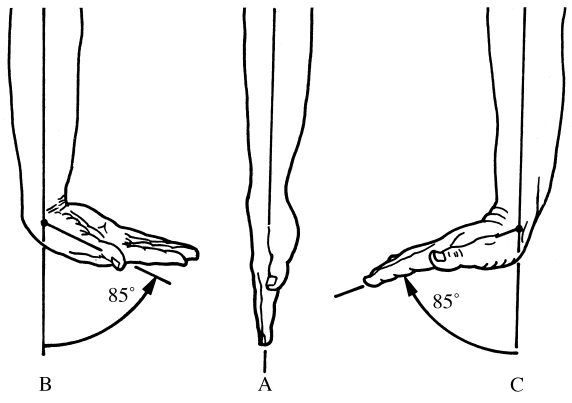
5. 5. MOVIMIENTOS ARTICULATORIOS DE LA MUÑECA.



Articulación de la muñeca:
Flexión (1)
Extensión (2)

Aducción (3)
Abducción (4)



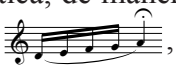


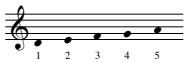
Flexión **Posición de referencia** **Extensión**

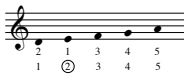
6. DIGITACIÓN

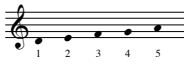
6. 1. PLANTEAMIENTOS.

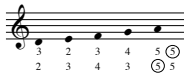
La variedad de manuales actualmente existentes que vienen siendo utilizados en los distintos tipos de acordeón, plantea algunos inconvenientes al tratar el presente tema de la digitación: distintas topografías (teclas y/o botones, a su vez de diferentes tamaños), distinto número y distribución de hileras (en MIII y MI de botones), distinta extensión y espacialización tonal (arriba graves abajo agudos, o viceversa), etc.

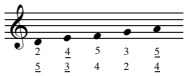
Si bien, tanto los principios anatómico/funcionales, como el interpretativo/musical, son comunes a los diversos tipos de instrumento, no ocurre igual con la aplicación de tales principios según sea el sistema del manual donde se intenten poner en práctica, de manera que el factor "facilidad/dificultad" interpretativa de un fragmento, por ejemplo:  , no será igual al ser interpretado en uno u otro manual:

MI TECLAS: 

MI BOTONES (DO EN 1ª): 

MI BOTONES (RE EN 1ª): 

MIII ("CROMÁTICO"): 

MIII ("QUINTAS"): 

De la misma manera, la falta de estandarización y diversificación de criterios en cuanto a "concepción" y planteamientos pedagógicos del instrumento (hecho que, como aspecto positivo, evita el desarrollo unidireccional del mismo…), plantea también algunos inconvenientes en el momento en que determinados principios (la digitación en este caso) se intentan generalizar sobre un instrumento técnicamente tan diversificado. Así, por ejemplo, la inclusión en un método de las posibles digitaciones para cada tipo de manual, daría a éste una apariencia de tratado matemático, saturando la atención del alumno con una excesiva información numérica y distrayéndole de la lectura específicamente musical.

Igualmente, la omisión de todo tipo de indicaciones numérico/digitales, tampoco resultaría pedagógicamente recomendable en un método de estas características; por ello, teniendo en cuenta que el planteamiento pedagógico debería estar enfocado no hacia un modelo específico de acordeón, sino hacia el "acordeón", como concepto genérico de un instrumento que evoluciona de forma diversa, se ha optado por omitir, algunas de las digitaciones para los manuales MIII y MI (manuales que aportan una mayor diversidad de sistemas y una mayor variabilidad en cuanto a la opción de distintas digitaciones, según el diseño musical, conformación de la mano, características peculiares del intérprete o profesor, etc.), dejando éstas al libre criterio del profesor, en función de la modalidad específica de instrumento elegido y metodología personal que aplique.

Por otra parte se han incluido, de forma sintética (numerando únicamente los dedos que determinan una posición de la mano, o el cambio de la misma), algunas digitaciones en las que el objetivo técnico, o pedagógico, está directamente relacionado con un determinado manual, de manera que a través de estas digitaciones puedan ser comprendidos dichos objetivos (articulación, fraseo, cambios de posición, etc.)[1] por lo cual el profesor podrá optar por adaptar éstos (digitándolos o "transdigitándolos" para el sistema técnico del manual donde los vaya a aplicar), o, simplemente, eliminarlos cuando tales objetivos no fueran inter/aplicables de un sistema (manual) a otro.

En este punto no hace falta recordar que es el método (metodología), con sus contenidos y planteamientos, quien deberá adaptarse (tarea del profesor…) a las características de aprendizaje propias del alumno/s, evitando caer en el cómodo error de adaptar éste (el alumno) al método…

6. 2. ADAPTACIÓN FUNCIONAL: LO "LÓGICO" Y LO "NATURAL".

Desde las más simples sensaciones táctiles de los dedos, contacto y presión[2], hasta las más complejas melodías quinestésicas, la mano, situada en todo momento (dirigida hacia) sobre la posición más adecuada y funcional[3], establece un gradual proceso de adaptación sobre cada uno de los sistemas mecánicos (manuales) que acciona.[4]

Para su buena asimilación, este proceso de adaptación funcional debe ser realizado de forma "lógica", respondiendo a los objetivos planteados musicalmente, y "natural", en función de la operatividad (facilidad/dificultad) anatómico/funcional musicalmente exigida; equilibrando ambos aspectos, el musical y el funcional.

[1] Las digitaciones del MI botones se han escrito para el sistema "italiano" (Do en Iª), por ser éste el sistema más difundido en nuestro entorno (ver gráfico en página I-69).

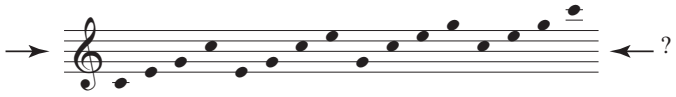
[2] Tal tipo de sensibilidad, localizada fundamentalmente (por evidentes razones biológicas) en las yemas de los dedos (las uñas deberán permitir este "paso" de información…), resulta especialmente importante para compensar la falta de "visualización espacial" (aferente) propia del instrumento.

[3] Puede observarse, por ejemplo, como durante una interpretación son continuos los ligeros movimientos de circunducción del hombro (elevando hacia adelante el codo) con el fin de adaptar la mano, y en especial los dedos cortos, al manual, bien de forma sincronizada con éstos, o anticipándose para "preparar" su posición.

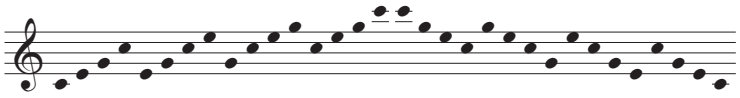
[4] A veces un doble proceso: tanto un botón para dos sonidos distintos (cambio del código sonoro en el sistema "convertor"), como un mismo sonido para dos botones…

6. 3. UN EJEMPLO:

Si consideramos como un objetivo musical el fragmento en progresión ascendente de las distintas inversiones arpegiadas de un acorde mayor:



podrá parecernos "lógico" el considerar su movimiento descendente (leído en movimiento retrógrado de derecha a izquierda) como integrado en un mismo objetivo, y, consecuentemente, haríamos practicar al alumno la progresión, ascendente y descendente, como un único ejercicio:



Pero si tenemos en cuenta que, tanto anatómica como funcionalmente, la mano ha de desplazarse en sentido vertical sobre el manual correspondiente, y que el pulgar (como punto de referencia de la mano para situar su posición espacial) juega un papel "rector" mucho más importante, a la hora de situar en el manual las diversas posiciones (inversiones), que el meñique, y si, además, también tenemos en cuenta el mejor "ángulo de visión" del pulgar frente a aquel (el meñique), entonces, de forma "natural", haremos practicar al alumno ambas progresiones (la ascendente y la descendente) como dos objetivos técnicamente distintos, enlazándolos en un único objetivo (como progresión ascendente/descendente) una vez asimilados por separado. Así evitaremos ese desequilibrio entre lo "lógico" y lo "natural" que, en este caso haría ascender al alumno con soltura y descender a trompicones; al igual que le ocurriría al escalador inexperto (o mal asesorado…) que, habiendo ascendido un tramo de pared, pretendiera descender empleando los mismos puntos de apoyo (referencias) utilizadas al subir.

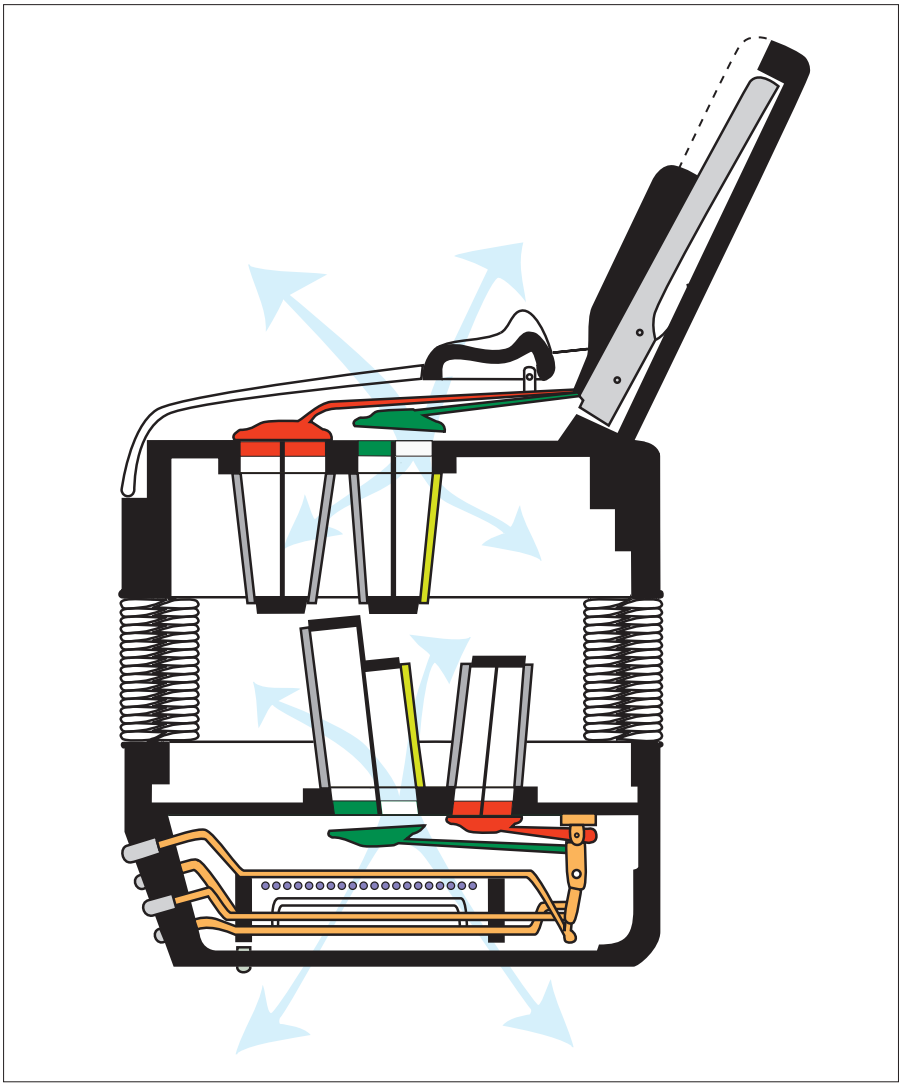
También, otro ejemplo característico de tal desequilibrio, sobre el que siempre es bueno incidir, ocurre con las "sagradas" series tonales (escalas mayores y menores). En ellas, los desplazamientos de la mano se resumen a dos "simples" cruzamientos, ascendentes o descendentes, de los dedos 3/1, 4/1 (ocasionalmente 2/1) y sus variantes, según sean las teclas correlativas de estos pasos: blancas o negras[1].

[1] La realización de estas series en el MI de botones se ve condicionada por otro tipo de factores ("factores instrumentales"): no/correlatividad de los sonidos, repetición de dos hileras de botones, distribución topográfica de los botones en cinco niveles, etc., que condicionan su realización (y por lo tanto su planteamiento pedagógico) de forma distinta: mayor optatividad de elección en en la digitación, fácil transposición, menor desplazamiento en los cruzamientos, menor correlatividad digital, etc.

Sin embargo es corriente todavía ver como se "desequilibra" su estudio, cargando éste de un contenido teórico/lógico/formal… y haciendo practicar al alumno estos dos "simples" cruzamientos cientos de veces en cada una de las 24 tonalidades mayores y menores[1] (y consecuentemente, embotando la mente del alumno), en lugar de centrar el estudio teórico de las series en estos "dos pasos" y practicar esos cientos de veces sobre las OBRAS que de hecho contemplen tales series.

Así pues, teniendo en cuenta cuestiones como éstas, podremos entender la "digitación" como un proceso "equilibrado" de adaptación entre el objetivo musical deseado y su medio "orgánico" de realización, actuando pues en consecuencia... Para ello, el alumno debiera tomarse tanto interés en "aprender" a digitar (interés poco habitual…), como el profesor a "enseñarle" (…menos habitual)…

Dedicar, periódicamente, y de forma conjunta (profesor y alumno/s), algunas clases al estudio de este tema ahorrará, a medio plazo, muchas horas de corrección.



[1] Menos mal que nuestra Cultura sintetizó los Modos griegos en "dos"…

6. 4. CAMBIO DE POSICIÓN.

Durante el proceso interpretativo, mano y dedos son considerados como una unidad que realiza, de forma conjunta, dos funciones básicas: presión (pulsación de teclas y botones) y traslación (cambios de posición y desplazamientos).

La mano puede adoptar una "posición" fija sobre el manual, abarcando el ámbito tonal necesario para la interpretación de un fragmento, ya sea con los dedos sobre las teclas/botones correlativas o alternadas[1] en el interior o exterior del manual, perpendicular u oblicua al plano del teclado, en la parte superior o inferior del mismo, etc., o bien, puede no abarcar dicho ámbito tonal, necesitando desplazarse para cambiar de posición.

Si estos desplazamientos son próximos se emplean diversos medios para su realización: cruzamientos (pasos) de los dedos, apertura interdigital (ab/aducción digital), cambios de dedo, de nota, etc.Y si los desplazamientos son distantes, se emplearán movimientos amplios de flexión/extensión de brazo y antebrazo:

DESPLAZAMIENTOS DE LA POSICIÓN:

- Cruzamiento (paso) de los dedos.
- Apertura/estrechamientos (principalmente entre los dedos extremos).
- Cambio de dedo sobre una misma tecla o botón (manteniendo o no la pulsación).
- Cambio de nota con un mismo dedo (generalmente desplazamientos cortos de la mano).
- Desplazamiento (flexión/extensión) del brazo y antebrazo (desplazamientos amplios de la mano).

6. 5. CRUZAMIENTOS EN EL MI.

Uno de los medios más usuales en los cambios de posición es el realizado mediante el cruzamiento de los dedos, y en su realización conviene tener en cuenta los siguiente factores:

- Factores musicales/instrumentales/interpretativos: diseño musical, velocidad de ejecución, modo de articulación, etc.; tipo y modalidad de instrumento, sistema y características técnicas del manual, etc.; características interpretativo/personales, grosor y tamaño de los dedos; etc.
- Si el desplazamiento es ascendente o descendente.
- Si se realiza por la parte externa o interna del manual (por debajo o por encima).
- La longitud de los dedos que se cruzan.

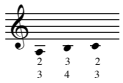
[1] La disposición de los dedos puede ser fija o móvil dentro de una misma posición de la mano, y también puede ser "transportada" a distintas octavas o posiciones en cada manual.

- Si el cruzamiento se efectúa entre teclas/botones topográficamente situadas en el mismo plano o no.

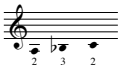
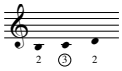
- Si el cruzamiento es entre dos dedos correlativos o no (series correlativas, arpegiadas, etc.).

6. 6. CRUZAMIENTOS EN EL MIII[1]

Además de los factores musicales, instrumentales e intérprete/interpretativos, vistos en el punto anterior, habrá que tener en cuenta los siguientes:

- Si el cruzamiento se realiza en hileras contiguas o no; mayor facilidad en los cruzamientos sobre hileras discontinuas: 

- Si los movimientos son ascendentes o descendentes. En los movimientos descendentes de la mano (series ascendentes), por ejemplo, el cruzamiento 3/2 , el 3 impide la correcta colocación del 2[2], lo que no ocurre al ascender la mano: de ahí la mayor facilidad de las series descendentes…

- Según si una de las hileras está en el extremo lateral o no. Los cruzamientos en hileras interiores hacen que el espacio de apoyo sea menor[2] y los botones contiguos impiden (al igual que en el punto anterior) la fácil colocación y pulsación de los dedos:  resulta más fácil que 

- La dirección del movimiento del fuelle, que condiciona el apoyo de la mano en la correa (dorso de la muñeca) al abrir (mayor facilidad), o el apoyo de la palma al cerrar [3].

- La amplitud del desplazamiento melódico. Si no resulta suficiente el movimiento de ab/aducción[4], el desplazamiento de la mano habrá de realizarse mediante el deslizamiento del extremo anterior del antebrazo sobre la caja, lo que permitirá dar más libertad a la mano para cambiar de posición durante los cruzamientos.

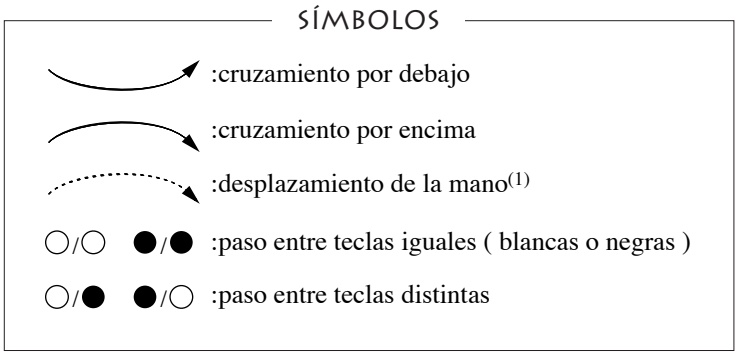
[1] Se ha tenido en cuenta el MIII con Do en Iª hilera, disposición simétrica al MI de botones "sistema italiano", aunque los principios expuestos pueden ser aplicados a los demás sistemas (Re en lª hilera, sistema de quintas, etc.)

[2] Algunos modelos de instrumento (Harmoneón, por ejemplo) han optado por ampliar el tamaño de los botones en el MIII, evitando este problema…

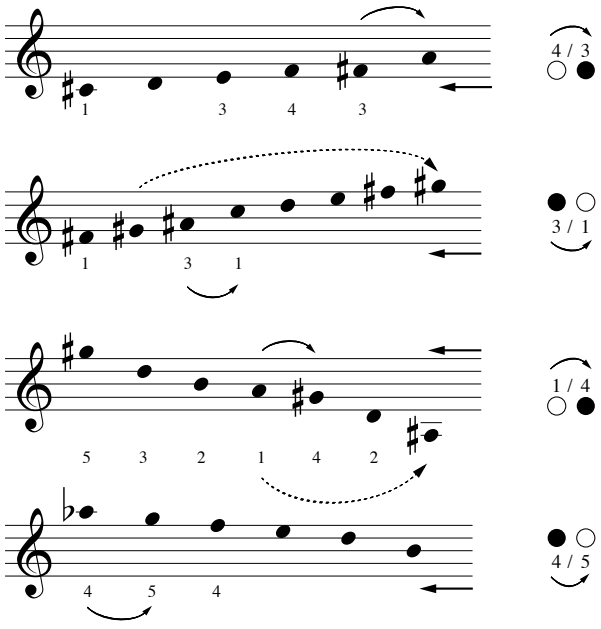
[3] Región palmar externa (eminencia tenar) o interna (eminencia hipotenar).

[4] Si los movimientos ab/aductores resultan suficientes para el desplazamiento, habrá que tener en cuenta la mayor aducción de la mano al descender, razón por la cual los arpegios ascendentes, por ejemplo, son realizados con mayor facilidad que los descendentes.

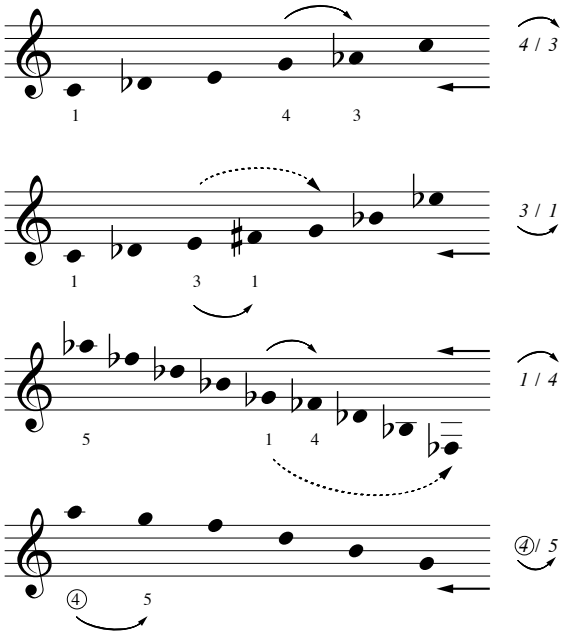
6. 7. EJEMPLO DE DISTINTOS TIPOS DE CRUZAMIENTOS:



MI (TECLAS)



MI (BOTONES)

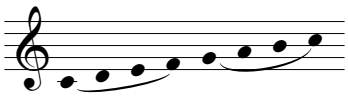


(1) Los desplazamientos de la posición de la mano respecto al manual, deberán ser graduales, no bruscos, realizándolos de la forma más natural posible (teniendo en cuenta las características anatómicas y funcionales de la mano) y analizándolos de forma consciente y detallada.

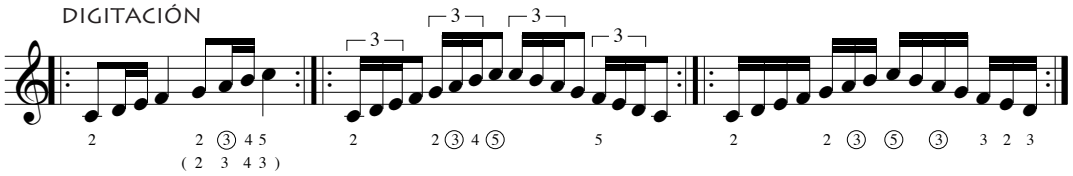
© Tito Marcos. Método de acordeón. Revisión: marzo del 2011

6. 8. EJEMPLOS DE FRASEO/DIGITACIÓN: ADAPTACIÓN DE LA DIGITACIÓN AL FRASEO (MIII).

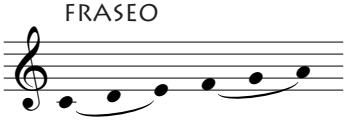
FRASEO



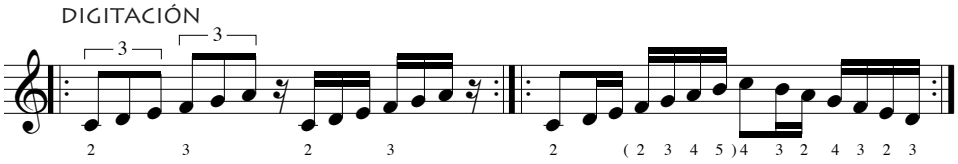
DIGITACIÓN



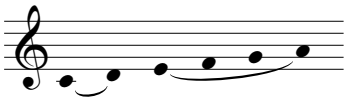
FRASEO



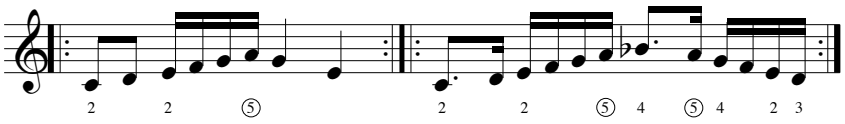
DIGITACIÓN



FRASEO

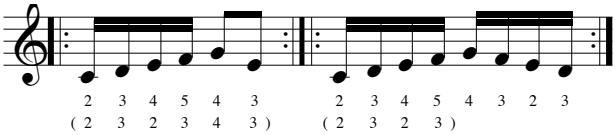


DIGITACIÓN



FRASEO

DIGITACIÓN



7. ACORDEÓN/PIANO

7. 1. PREJUICIOS.

La aparente similitud del manual derecho del acordeón, sistema de teclas[1], con los diversos instrumentos de "teclado" (órgano, clave, piano, etc.), ha creado una especie de "promiscuidad instrumental", tanto de carácter compositivo, como -lo más grave!- pedagógico, hecho que ha facilitado la aparición de una serie de prejuicios y concepciones erróneas que conviene aclarar.

7. 2. DIFERENCIAS TÉCNICAS Y FUNCIONALES RESPECTO AL PIANO.

a) Características derivadas de la verticalidad del teclado:

- Predominio de la posición palmar/cubital de la mano.
- Menor perpendicularidad respecto al teclado (en los desplazamientos) del conjunto "mano/antebrazo", describiendo un arco (desde el eje del codo) mucho más pronunciado que en el piano. En este caso, la inclinación lateral del cuerpo respecto al piano (con el fin de mantener esa perpendicularidad), equivaldría al desplazamiento vertical del hombro en el acordeón…
- La mano, al ascender (descenso tonal), no efectúa aducción, sino abducción y flexión de la muñeca, con aducción del brazo (se pega al cuerpo).
- La no necesidad de fuerza en el ataque (pulsación) permite un desplazamiento de la mano más paralelo al teclado, sin describir un arco perpendicular tan grande como en el piano (menor elevación en los desplazamientos).

b) El factor (fuerza/dinámica) se halla fuera de las manos[2], centrado esencialmente en el antebrazo izquierdo (que normalmente controla la dinámica mediante el fuelle).

c) Distribución del "ámbito tonal" en distintos manuales, hasta tres simultáneos…, no siendo siempre intercambiables para un único diseño musical (cada manual dispone de su propia "personalidad sonora", variable en función de la registración).

[1] Aunque las consideraciones que siguen también son aplicables, en gran parte al manual, de botones.

[2] La fuerza digital en el ataque a veces es aplicada conjuntamente con el movimiento de antebrazo (fuelle) o integrando de forma sincronizada los distintos impulsos motores (dedos/antebrazo) o con objeto de facilitar (reforzar) la acción globalizada de determinados elementos interpretativos: acentuación rítmica (a métrica), articulación, fraseo, etc.

d) El tamaño del teclado y resistencia (presión) del mismo.

e) La posición de las manos sobre los manuales es "neutra", entre pronación/supinación, funcionando los ángulos articulatorios del hombro y del codo en sentido inverso, mientras se efectúa el desplazamiento de la mano: a mayor ángulo del codo, menor ángulo del hombro, y viceversa.

f) Falta de visualización espacial, compensada por un constante y mayor contacto con el teclado (debido también al mantenimiento y control sonoro propio del instrumento).

g) La escritura no es "real"[1], con la consecuente, y siempre problemática, disociación visual/auditiva…

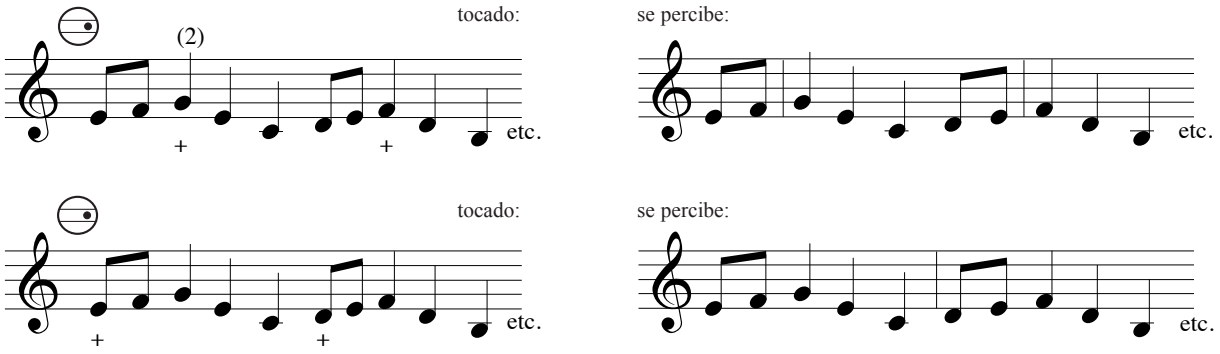
h) Distinta funcionalidad anatómica de ambas extremidades: mitad izquierda del cuerpo mucho más móvil (brazo y pierna) que la derecha.

i) Etcétera.

7. 3. DINÁMICA DIGITAL

La intensidad de la pulsación (fuerza de "ataque") sobre los manuales (especialmente el derecho, donde ésta puede ser mejor controlada) repercute en el fuelle, muy sensible a los impulsos transversales, produciendo una ligera acentuación en las notas así pulsadas. Si bien este hecho no debe crear la "ilusión" de una independencia dinámico/digital (propia de la ejecución pianística), sí resulta útil, sin embargo, a la hora de adaptar la distinta independencia y fuerza de cada dedo a las características de acentuación rítmica y fraseo propias del diseño musical que queramos digitar, integrando dicha "acentuación digital" dentro del fraseo dinámico global que realiza el ante-

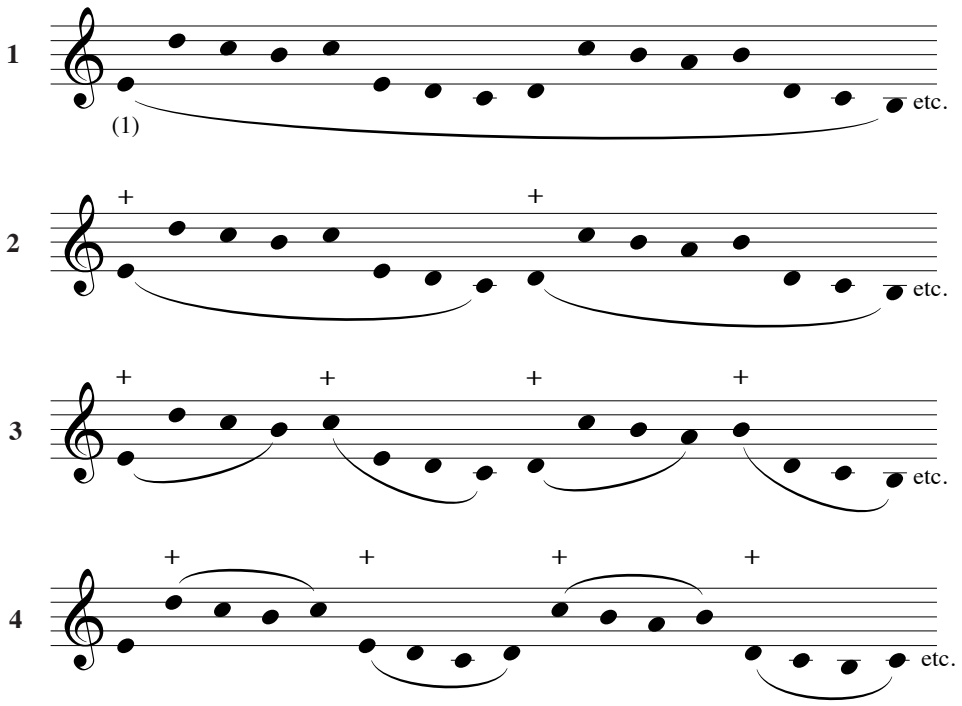
EJEMPLO 1



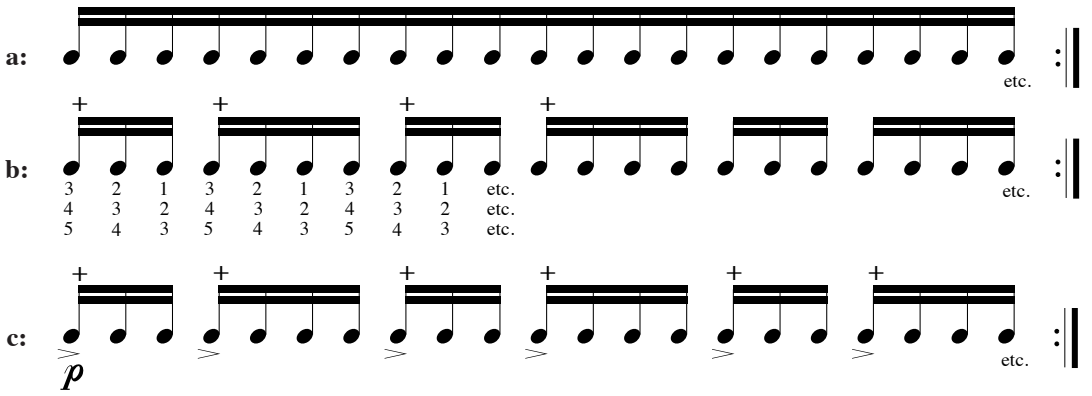
[1] No siempre suena lo que aparece escrito, o bien… no siempre es escrito lo que suena.

[2] +: acento digital (ataque fuerte y rápido).

EJEMPLO 2



EJERCICIO (MI)



• Practicar en el instrumento, o fuera de él (mesa, pecho, etc.), con las manos independientes, o simultáneamente.

7. 4. ÓRGANO/CLAVE.

Las diferencias respecto al órgano y clave inciden más en aspectos como el timbre, articulación dinámica, etc., pero su influencia negativa en el plano pedagógico es menos acusada (a pesar de su gran influencia estética y estilístico/interpretativa), por lo que no son tenidas en cuenta.

(1) Las ligaduras indican aquí la percepción auditiva del fraseo "dinámico/digital".

© Tito Marcos. Método de acordeón. Revisión: marzo del 2011

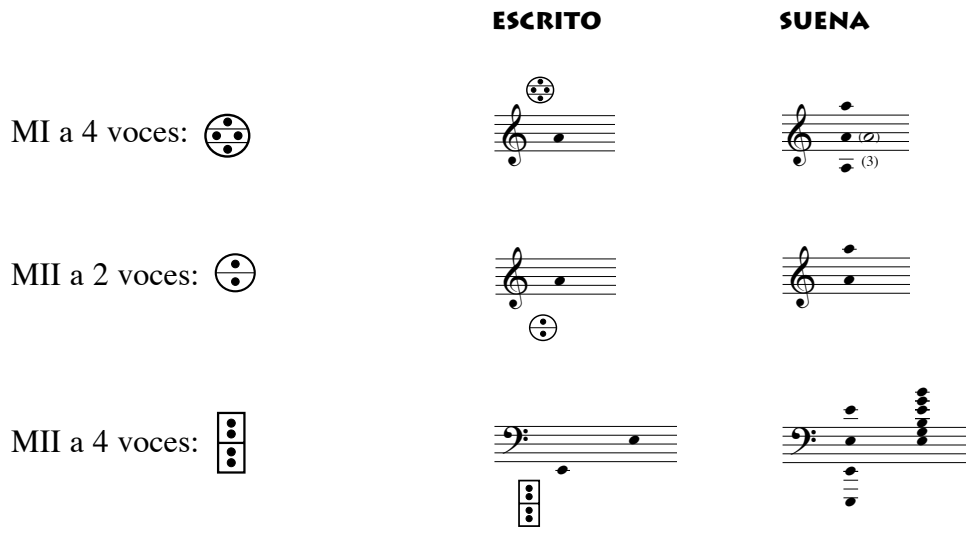
8. REGISTRACIÓN

8. 1. REGISTROS.

Los registros pueden ser definidos como la disposición en serie de cada una de las lengüetas ("juegos" de lengüetas, "voces", etc.)[1] accionadas por su manual correspondiente, con un timbre e índice de altura característicos. Por extensión, se denominan "registros" a los distintos mecanismos (pulsadores, palancas, válvulas, etc.) que combinan tales " juegos" o "voces" entre sí.

Según sea el instrumento (marca, tipo, modelo, etc.) los registros pueden variar tanto en número, como en cantidad y calidad de las voces de que disponga cada uno.

8. 2. SÍMBOLOS[2]



8. 3. FUNCIÓN DE LOS REGISTROS.

- Tímbrica. Depende, entre otros, de los siguientes factores:
  - Calidad de los materiales.
  - Calidad en el montaje y ajuste (lengüetas, lengüeteros, válvulas, etc.).
  - Cajas acústicas (forma y tamaño), cassotto, sordinas, etc.

[1] Similar a los "juegos" de tubos en el órgano, o de cuerdas, en el clave.

[2] Se emplean aquí sólo los más estandarizados.

[3] La nota entre paréntesis corresponde a un juego de lengüetas ( ) ligeramente desafinado respecto al juego principal ( ), (afinación temperada: 440 Hz, -no en todos los países…-), lo que hace que en el registro "musette" los sonidos se perciban con "pulsaciones", definiendo una de las características tímbricas (a veces problemática...) del acordeón.

- Forma y disposición de los “lengüeteros” dentro de las cajas acústicas.
- Tipo de “musette” (número de pulsaciones).
- Factor “intérprete” o “intérprete/interpretativo...”.

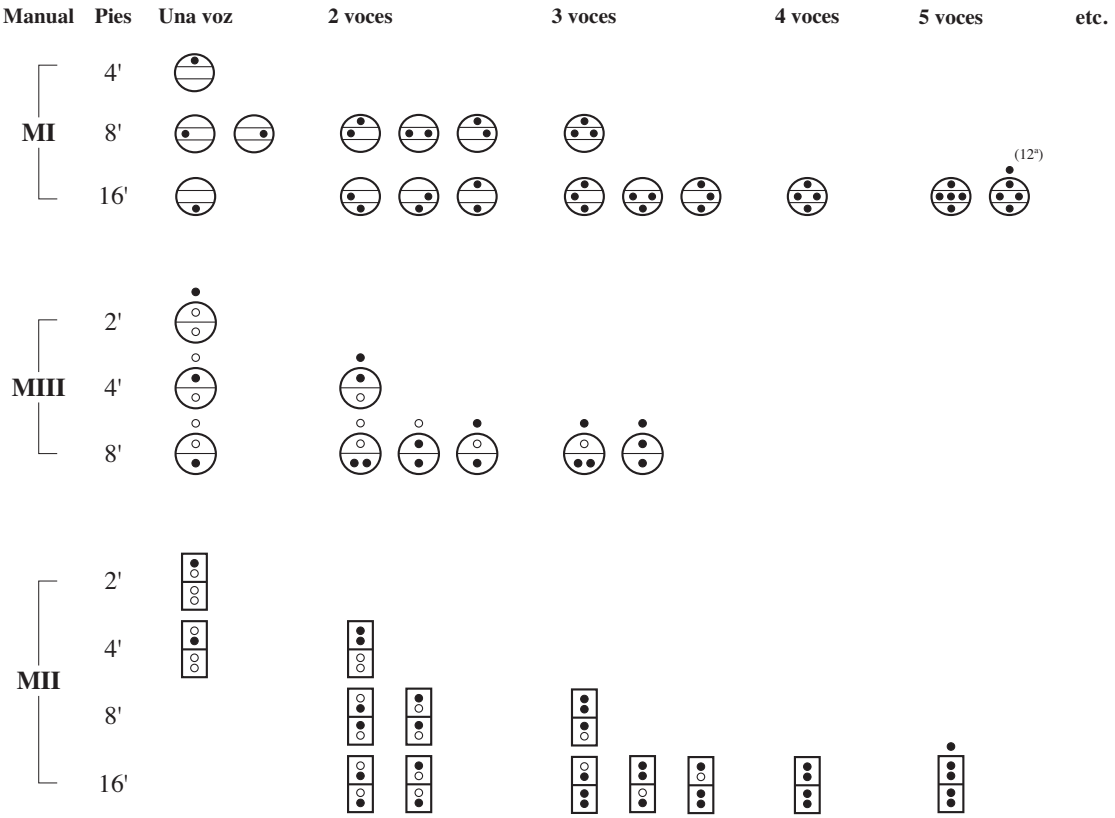
• Cambio de índice acústico: 16', 4', etc. (transporte a la 8ª).

• Acoplamientos: redoblamientos (“mixturas”) de 8ª, 15ª, 12ª, unísono, etc.

• Dinámica[1].

8. 4. CLASIFICACIÓN DE LOS REGISTROS.

Según el criterio de clasificación (manual, índice acústico, número de voces, timbre, etc.) los registros pueden ser ordenados de diversas formas:



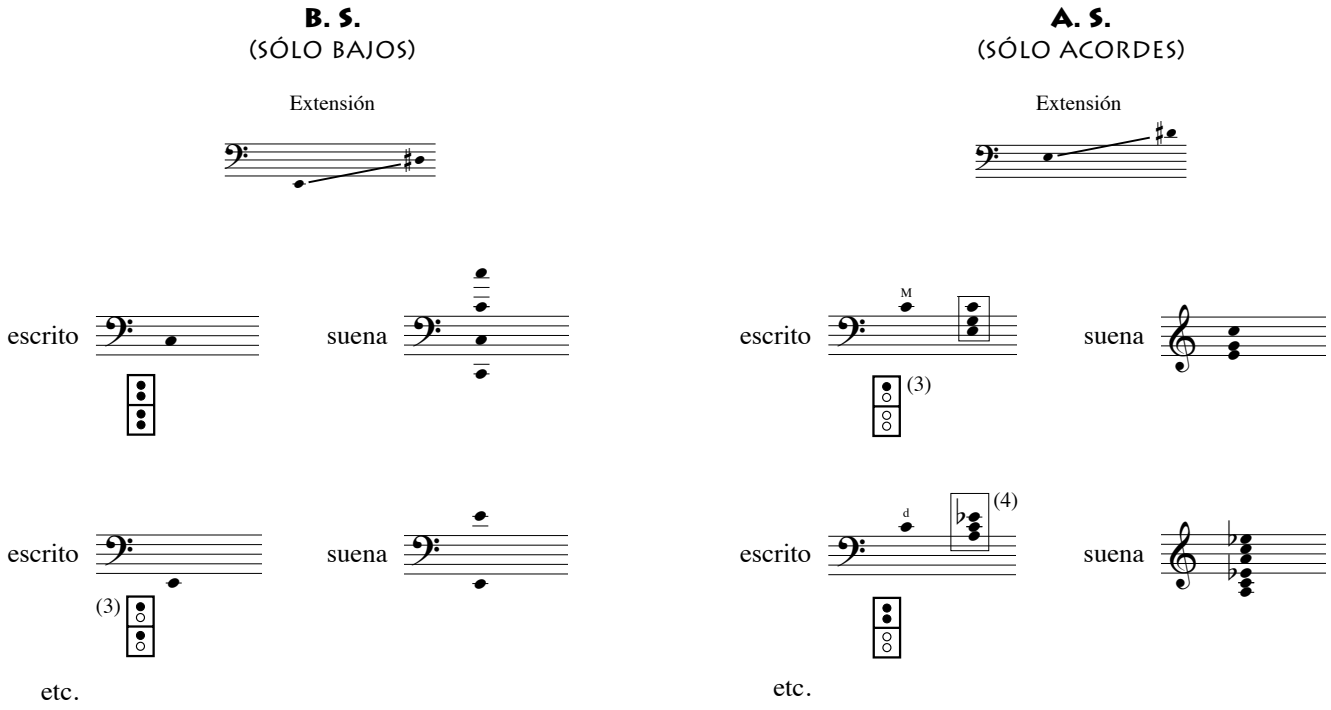
[1] En el estudio de la función dinámica de los registros resultará conveniente tener en cuenta, entre otras, dos consideraciones que influyen directamente en la calidad interpretativa: 1ª, el nivel dinámico de un sonido implica una distinta calidad sonora del mismo (mayor o menor definición -auditiva- de su espectro armónico) y 2ª, la diferente “respuesta” (tiempo de reacción) de cada lengüeta, según sea su tamaño, hace que el nivel mínimo o máximo (umbral dinámico) de intensidad varíe de un registro a otro: *p* ≠ *p*, o si se quiere, *p* = *p* dB ≠ dB, por lo que deberá tenerse en cuenta la relatividad de las indicaciones dinámicas, en función de los registros utilizados.

© Tito Marcos. Método de acordeón. Revisión: marzo del 2011

8. 5. "STANDARD BASS" (S. B.)

Sistema estándar[1] de 120 botones, distribuidos en 6 hileras: dos hileras de "Bajos" (12 sonidos distintos) y 4 hileras de "Acordes" (M, m, 7, y d), (ver páginas: I-60, 70, 71)

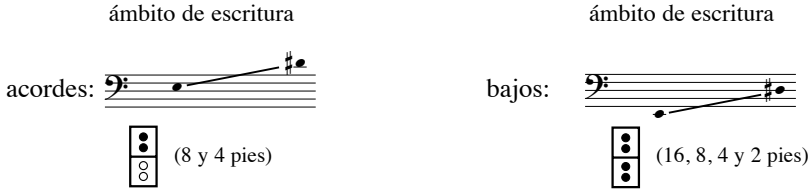
• Escritura/extensión tonal de un MII en "Mi" (Mi como nota mas grave), a 4 voces[2]:



[1] Llamada "Standard Bass", "Stradella Bass", "sistema tradicional", "modalidad MI/II", etc.

[2] Otros modelos pueden estar en "Do", "Sol", bajos en "Mi" y acordes en "Sol", etc., pudiendo también variar el número de voces.

[3] Los cambios de registros afectan simultáneamente tanto a bajos, como acordes, por lo que un modelo a 4 voces puede combinar (teóricamente) 12 registros diferentes. Las dos voces superiores ( ) representan a los "acordes" y las cuatro voces ( ) a los "bajos":



[4] La 5ª, en los acordes de 7ª (menos significativa armónicamente), suele suprimirse.

9. SÍMBOLOS

9. 1. GRAFÍA ACORDEONÍSTICA.

Las nuevas posibilidades interpretativas aportadas por el acordeón al panorama instrumental del siglo XX, han contribuido, conjuntamente con la aparición de una literatura original, a la creación de una grafía específica, propia del instrumento. Tal grafía, tan amplia como las necesidades compositivas e imaginación de sus propios creadores, se encuentra aún en fase de estandarización, y, consecuentemente, la falta de unificación de criterios existente aconseja tomar una postura abierta a la hora de hacer una interpretación concreta de la misma.

Así pues, la siguiente recopilación de símbolos, cuya ordenación y significados se han considerado como los más convenientes (dentro del contexto a donde van dirigidos), no deberá ser tomada de forma rígida, ni, mucho menos, con carácter excluyente[1].

Tanto en éste, como en otros temas, el análisis de obras (concretamente las actuales)[2], conjuntamente con sus grabaciones interpretativas, así como la utilización de diccionarios musicales actualizados, serán condiciones indispensables para poder profundizar en el conocimiento de esta materia.

Los símbolos aparecerán agrupados en ocho secciones:

- Fuelle.
- Dinámica.
- Acentuación/Articulación.
- Entonación.
- Registración.
- Aspectos Rítmico/Temporales y Formales.
- Otros símbolos.

[1] Para la comprensión y correcta interpretación de estos símbolos habrá que tener en cuenta que muchos de ellos han sido tomados de otros instrumentos y adaptados a las características interpretativas del acordeón.

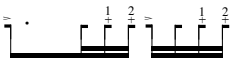
[2] Ver autores como: Gubaidulina, Padrós, Nordheim, Norgard, Olczak, Olsen, etc.

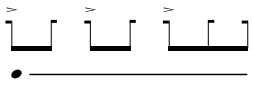
9. 2. FUELLE.

⌉ ⌈ : Abrir y cerrar respectivamente (normalmente la parte superior del fuelle)[1]. Estos signos no son exclusivos como indicadores de la dirección y "punto de articulación" del movimiento del fuelle, existiendo otros similares con igual función (ver su analogía con los signos de articulación en los instrumentos de arco - ∨ y ⊓ -).

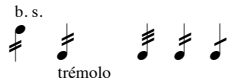
⌉ ⌈ : Sincronización fuelle/pulsación. Abrir y cerrar el fuelle simultáneamente a la pulsación.

: Abrir y cerrar con el ritmo indicado. Estas indicaciones hacen referencia a los movimientos articulatorios del antebrazo (los cuáles el alumno deberá aprender a independizar (tanto visual, como funcionalmente) respecto a los movimientos de articulación digital...).



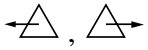


: Articulación del fuelle con el ritmo indicado, mientras se mantiene la pulsación.



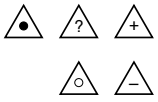
: Bellow shake (b.s.), trémolo de fuelle, articulación de fuelle, etc. Articulación rítmica del sonido mediante el movimiento alternado (⌉ , ⌈) del fuelle, similar al trémolo de arco en los instrumentos de cuerda.

: Fuelle parado (sin sonido) y cese del sonido (cese de la presión del antebrazo), respectivamente.

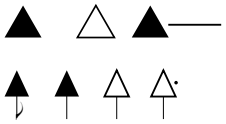


: Reserva de aire. Coger o expulsar aire (sin producir sonido) antes de un comienzo para aumentar la capacidad del fuelle, o para coordinar la articulación de éste con el fraseo musical.

[1] La comprensión de estos signos deberá ser asimilada por el alumno bajo distintos niveles significativos: dirección del movimiento del fuelle, abrir/cerrar, tirar/empujar, producción del sonido mediante la entrada/salida de aire, separación/acercamiento del manual izquierdo respecto al derecho, extensión/flexión del antebrazo, aplicación de la fuerza a través del dorso de la muñeca/antebrazo -palma de la mano- pulgar, etc.



: Reserva de aire. Puntos indicadores de la reserva de aire con el fin de coordinar la articulación del fuelle con el fraseo musical: reserva "cero", o "punto cero" (indica que en ese punto de la obra se empezará con el fuelle cerrado, o sea, abriendo…), poner atención en la reserva de aire (indica alguna dificultad relacionada con el fuelle), etc.



: Sonido producido por la válvula del aire, como elemento sonoro con función musical.

Ricochet : Articulación rítmica del sonido producida por el entrechoque de las cajas acústicas (bordes superiores)[1], conjuntamente combinada con movimientos articulatorios del fuelle: (⌉ , ⌈). Viene a ser una variante rítmica del b. s. (más lenta)[2], siendo normalmente triple. Efecto similar al ricochet en los instrumentos de cuerda (ver página I-15).

: Puntos de choque (rebote) de los manuales: rebote superior (cerrando/empujando hacia arriba) y rebote inferior (abriendo/tirando hacia abajo), respectivamente. Como resultan cuando oscila el fuelle sobre su eje central (ver página I-15)

: Rebote de las esquinas superiores (anterior y posterior respectivamente) (ver página I-15).

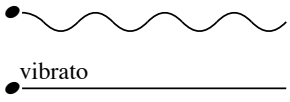
Trémolo :Ver "bellow shake"

[1] En realidad es el manual izquierdo el que choca contra el derecho (el cual permanece inmóvil…).

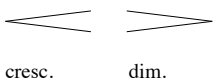
[2] = ± 92 ➛ 208…

9. 3. DINÁMICA.

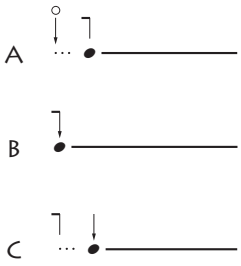
: La línea recta tras un sonido indica, generalmente, además del mantenimiento o prolongación de éste, la dinámica regular del mismo.



: La línea ondulada puede hacer referencia a variaciones dinámicas (vibrato dinámico) o a variaciones de entonación (fluctuación tonal de la voz, vibrato de las cuerdas, etc.)[1]. La regularidad de la línea gráfica indicará la regularidad del vibrato. En el acordeón, el vibrato dinámico puede ejecutarse de distintas formas (manos, pierna izquierda -flexión/extensión del pie-, antebrazo izquierdo, etc.) según su función: rapidez, regularidad, posibilidad de acelerar o ralentizar, independencia articulatoria en los manuales, etc. (ver páginas I-25, 27)



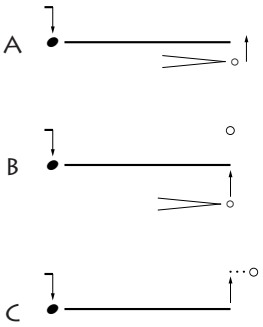
: Reguladores dinámicos. Indicadores del aumento o disminución gradual de intensidad, producida por la acción del antebrazo (presión o descompresión) sobre el fuelle[2]. Elemento básico en la expresión dinámica (substancial al instrumento) de las ideas musicales; su sonoridad (relativa) dependerá del contexto dinámico general. Hay que tener en cuenta que tanto éstas, como las demás indicaciones dinámicas, afectan a ambos manuales simultáneamente, con las consecuentes ventajas e inconvenientes...! que ésto conlleva en la interpretación de las diversas texturas musicales.



: Tres formas de producción, o ataque, de un sonido: pulsación previa al accionamiento del fuelle, pulsación y fuelle simultáneos y pulsación posterior al accionamiento del fuelle. Junto con sus variables de intensidad y tiempo, tales "ataques" (a causa de sus distintos periodo transitorios) definen el factor de "calidad" en los inicios sonoros.

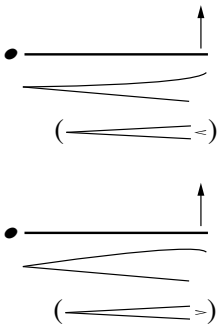
[1] También pueden ser considerados como "vibratos tímbricos" las fluctuaciones rítmicas que algunos instrumentos (voz, harmónicas, trompetas, etc.) realizan mediante modificaciones rápidas y regulares (vocalizaciones, manos, sordinas, etc.) de su espectro armónico.

[2] Aumento o disminución, no sólo de la intensidad relativa y proporcional entre una serie de sonidos (como en el piano), sino, también, de un único sonido.



: Tres formas de extinción sonora (caída o cese del sonido): anterior al cese de la pulsación (mediante el fuelle), simultánea (coincidencia entre el final de la caída dinámica y el cese de la pulsación) y cese del sonido por cese de la pulsación. Al igual que los períodos de formación del sonido, los períodos de extinción constituyen también una característica muy importante en la calidad perceptiva del sonido, y por lo tanto, de la interpretación.

Fraseo dinámico : Ver página I-31



: Dos ejemplos de "finales dinámicos", según el distinto control del "período transitorio" de extinción: haciendo coincidir con el cese de la pulsación (al final del regulador), una rápido aumento, o caída, de presión (aumento o caída dinámicos), respectivamente.

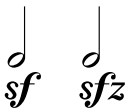
$+f$ $+p$: Más fuerte, más suave. Indicadores de "intensidad relativa". La interpretación de estos signos como indicadores del contexto dinámico, deberá relativizarse (al igual que otras indicaciones dinámicas) según los niveles del "umbral dinámico" de la registración que se esté utilizando.

9. 4. ACENTUACIÓN/ARTICULACIÓN.

−, >, Λ, etc. : Acentos dinámicos (generalmente impulsos de antebrazo sobre el fuelle): poco acentuado, acentuado y muy acentuado respectivamente. La intensidad relativa de cada símbolo, así como las características de "ataque" y "caída" dinámica, dependerá tanto del contexto dinámico y articulatorio, como del "musical".

: Sonidos ligeramente acentuados, manteniendo su duración[1].

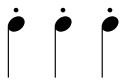
: Acento súbito con caída dinámica inmediata (y perceptible), según el contexto dinámico/articulatorio.



: Súbitamente reforzado ( ), con caída dinámica en función de su duración.

: Sonido súbitamente reforzado e, inmediatamente, continuación más o menos suave, respectivamente.

: Articulación "legato" (ligada) de los sonidos, en una misma dirección del fuelle, como si no existiera solución de continuidad entre dedo y tecla, o botón. No confundir con la ligadura de fraseo…



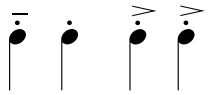
: Articulación "staccato" (picado -destacado-): sonidos relativamente breves (proporcionalmente al valor de la nota), en función del contexto articulatorio, destacados entre sí (separados) y sin acento.[2]

: "Martellato", staccato acentuado, breve y destacando los sonidos.

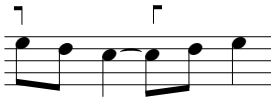
[1] Mientras se mantiene la pulsación de estos sonidos, el control dinámico de su caída, mediante el antebrazo/fuelle, permitirá que éstos se perciban más o menos separados…

[2] Aunque, teóricamente, este tipo de articulación no conlleva acentuación dinámica, en determinadas situaciones puede convenir un ligero acento dinámico, en función de distintos factores: registración (distinto ataque de las diferentes "voces"), altura tonal (relación tiempo/intensidad de respuesta de la lengüeta…), relación entre la brevedad de la duración del sonido, y su nivel dinámico, etc.

: Separación relativa de los sonidos, entre “staccato” y legato (“non legato”, “portato”, “louré”, etc.), sin y con acentuación respectivamente.

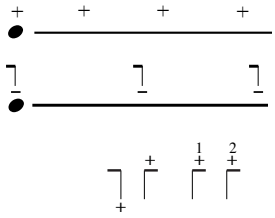


: Distintas combinaciones de acentuación y articulación.

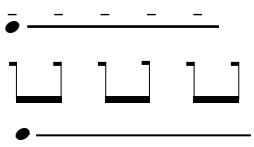


: Articulación de fuelle con pulsación mantenida (ver página I-6).

leg. / stacc. : Puede articularse, indistintamente, “legato” o “staccato”.



: Acentos o impulsos dinámicos producidos sobre el fuelle de diversas maneras: mediante la “acentuación digital” (ver página I-47) en la pulsación (fuerza de ataque) (ver página I-26), mediante ligeros golpes o impulsos transversales al fuelle) sobre los manuales, mediante el entrechoque de las cajas acústicas (ver página I-15), etc.



: Acentos de antebrazo sobre un sonido mantenido (ver páginas I-25, 29).

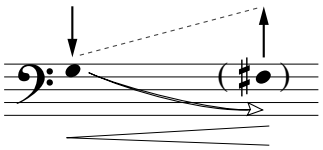
© Tito Marcos. Método de acordeón. Revisión: marzo del 2011

9. 5. ENTONACIÓN

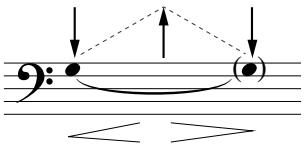
: Sonido mantenido (ver página I-55).

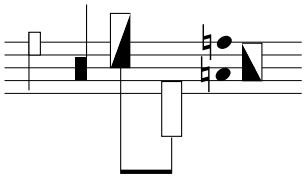
: Puntos de sonido, de duración y entonación indeterminadas (libres). En los ejercicios así escritos (sin condicionamiento tonal, ni temporal, del sonido), practicar con distintos valores: 𝅗𝅥 = 𝅝, ♩, 𝅘𝅥𝅯, etc., y con distintos registros. También pueden interpretarse tales notas, como breves (menos de un segundo…) sonidos puntuales.

: Sonidos de duración indeterminada. La entonación es determinada por la clave. En los ejercicios así escritos se evita el condicionamiento temporal, permitiendo al alumno una mayor concentración en los demás aspectos de la ejecución: digitación, fuelle, dinámica, etc.



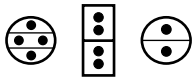
: "Portamento", "bend", "glisado" no temperado, sonido "ahogado", etc. Efecto de desafinación tonal producido por la combinación de un fuerte aumento de presión de aire, con una ligera apertura de la válvula: según sube la tecla, o botón (cierre de la válvula) el sonido desciende ligeramente (hacia un semitono), y viceversa. Efecto practicable en tonos medios y graves (lengüetas grandes).





: "Clusters" (racimos, bloques, grupos de notas, etc.) con teclas blancas, negras, mixtos, etc. Su situación en el pentagrama precisa su altura relativa; su escritura puede ser muy precisa o simplemente indicar un efecto tímbrico/tonal. El resultado sonoro dependerá de cada tipo de manual (distinta topografía sonora) y de su realización (dedos, palma de la mano, puños, etc.).

9. 6. REGISTRACIÓN.

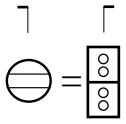


: Símbolos referentes a la Registración en los distintos manuales. Los puntos en el interior de los símbolos indican el número de voces (juegos de lengüeta) e índice tonal de las mismas (ver página I-49)

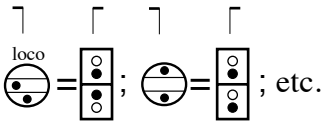
: Los puntos en blanco, o los situados a la derecha, indican voces (juegos) sin "cassotto" y los puntos (voces) negros, o los situados a la izquierda, con "cassotto" .

"Cassotto" : Pequeñas cajas o cámaras de resonancia (aluminio y otros materiales) que cubren determinados juegos de lengüeta (normalmente 8' y 16', en MI, y 4', en el registro grave de algunos modelos[2], en MIII) que refuerzan las frecuencias fundamentales, actuando a su vez como bandas de filtro armónico (principalmente de los armónicos superiores).

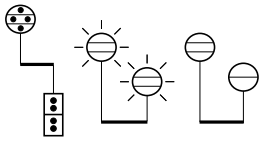
Los registros con "cassotto" se caracterizan principalmente (además de por su distinta calidad tímbrica) por una mayor potencia del sonido (dentro de un ámbito tonal determinado...) y por su menor "brillo" y mayor definición del espectro armónico (sonidos más "apagados", "redondeados", "suaves", etc.).



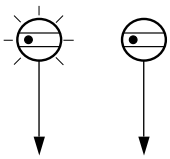
: Equilibrar la sonoridad (tonal, tímbrica, dinámica, etc.) de ambos registros:



; etc.



: Cambio de registros sometidos al ritmo indicado. También pueden significar percusión rítmica y sonora ("clicking"), producida con los mismos.

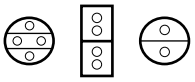


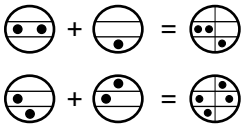
: Respectivamente, cambio "sonoro", o "silencioso", del registro, en el lugar (tiempo) indicado por la flecha.

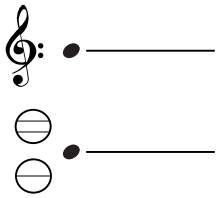
[1] En el presente método han sido empleados los siguientes símbolos de registración básicos: 8' con cassotto; 16' con cassotto, y o , 4' y 8', respectivamente, sin cassotto.

[2] De ahí las indicaciones (8ª baja), en lugar de (loco) que escriben algunos compositores. Algunos modelos de acordeón emplean también diferentes tipos de cámaras de resonancia en su MIII con el fin de equilibrar éste con el MI.

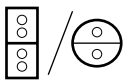
© Tito Marcos. Método de acordeón. Revisión: marzo del 2011

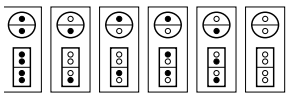
 : Registración en blanco (sin voces), a libre elección; teniendo en cuenta, además del aspecto tímbrico, la relación de alturas resultante en la elección.

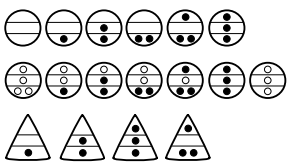
 : Mezcla de registros.

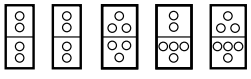
 : Tocar combinando distintos registros (tímbricos, o tonales), con manos independientes o simultáneas, observando las distintas características sonoras resultantes en cada caso: cambio de timbre, de intensidad, de índice acústico (8ª o 15ª), etc.

MI/MIII : Bajo una melodía indica que la misma puede ser interpretada, indistintamente, con uno u otro manual, o con ambos al unísono.

 : Bajo un estudio indica que la parte escrita para la mano izquierda puede ser interpretada indistintamente con MII o MIII.

 : Relación entre las voces de MII y MIII.

 : Otros símbolos para MIII.

 : Distintas disposiciones de voces para MII.

© Tito Marcos. Método de acordeón. Revisión: marzo del 2011

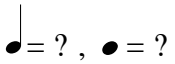
9. 7. ASPECTOS RÍTMICO/TEMPORALES Y FORMALES.

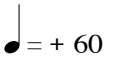
 : Sonido mantenido. La longitud de la linea indica su duración relativa.

: Acelerar regularmente.

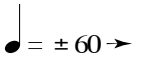
: Retardar regularmente.

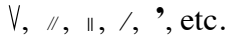
: Tocar lo más rápido posible.

 : Cronometrar los límites (propios o ajenos) de velocidad controlada, regularidad, rapidez, etc. de los elementos técnico/interpretativos que los ejercicios o estudios planteen.

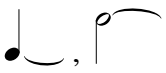
 : Indicación de la velocidad mínima.

: *Tempo* a elegir por el alumno….

 : Acelerar a partir de .

 : Separaciones temporales, puntos de respiración o articulación.

: Calderones, menos o más prolongados respectivamente, en función del contexto rítmico/temporal.

 : Alargar el sonido todo su valor.

…, **simile**, **etc.** : Sigue lo anterior: digitación, indicaciones de fuelle, progresión, etc.

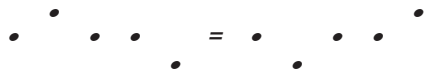
© Tito Marcos. Método de acordeón. Revisión: marzo del 2011

.

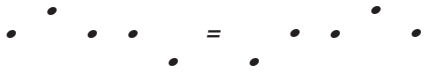
→ : Sigue, seguir, también movimiento directo (m. d.); leer (tocar) de izquierda a derecha.

← : Leer o tocar en movimiento retrógrado (m. r.), según se lee de derecha a izquierda.

m. c. (∀) : Movimiento contrario. Ver su analogía con la imagen especular en la simetría espacial:



m. r. : Movimiento retrógrado:



∀ : Movimiento contrario de A.

1, **1 2**, **1 2 3**, **...** (a, ab, abc, …) : Tocar progresivamente la serie, melodía u otro elemento formal, añadiendo cada vez un nuevo sonido, o un nuevo periodo de la frase, hasta completarla (aprendizaje acumulativo):

A, **B**, **C**, (a, b, c,) … : Letras indicadoras de "temas" "frases", etc. Representan ideas musicales, temas, motivos u otros elementos con características propias y carácter estructural. Dentro de los estudios, deberán interpretarse como elementos de ayuda para la comprensión formal y el estudio memorístico.

9. 8. OTROS SÍMBOLOS.

MI, MII, MIII : Manuales. Por analogía con el órgano se suelen utilizar tales denominaciones (manuales) para designar los distintos sistemas técnicos y mecánicos de distribución sonora disponibles en el acordeón.

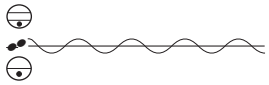
Tales denominaciones simplifican la confusa terminología existente, haciendo referencia solamente a las características musicales comunes a los diversos sistemas, y no al sistema en sí: MI, abreviatura de "manual uno" (manual derecho de teclas o botones), MII, "manual dos" (sistema estándar de bajos y acordes) y MIII, "manual tres" (sistema del manual izquierdo disponible de varias octavas de extensión tonal), (ver páginas I-68, 71) en este último quedarían recogidos los distintos sistemas de "bajos añadidos" (8 o 9 hileras), "acordes convertibles" (cromáticos, por quintas, verticalmente ascendentes o descendentes), etc., con sus correspondientes denominaciones: "Standard bass" o "Stradella bass" (S. b.), "bariton bass" (b. b.), "free bass" (f. b.), etc.

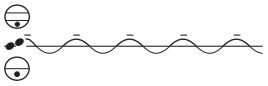
De la combinación de los diferentes manuales resultarán los diversos modelos (modalidades) de instrumento:

- MI/MII : acordeón estándar (tradicional)
- MI/MIII : acordeón "free bass", "harmoneón", etc.
- MI/MIII-II : acordeón "convertor" (acordes convertibles...).

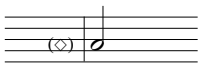
B. S., **A. S.** : En MII (S. b.), bajos solos y acordes solos respectivamente.

M, **m**, **7**, **d** (**Dis**). : Abreviaturas (no exclusivas) correspondientes a los acordes del MII: mayor, menor, séptima (con función de dominante) y séptima disminuida respectivamente; estandarizadas por la A. A. A. (American Accordion Assotiation).

 : Pulsaciones naturales, perceptibles en tonos graves. Practicar distintas combinaciones, buscando los "limites" en que la rapidez de las pulsaciones es integrada por el oído como característica, o cualidad, tímbrica.

 : Reforzar con ligeros acentos de antebrazo (u otro medio) las pulsaciones, improvisando efectos de eco, cresc. dim., acc. rit., fluctuaciones dinámicas, etc.

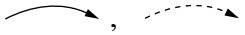
© Tito Marcos. Método de acordeón. Revisión: marzo del 2011



: Preparación anticipada de la posición, percibiendo el contacto de la tecla o botón antes de ser pulsados, o anticipando (y preparando) algún tipo de dificultad.

: Pulsación o cese de la tecla o botón, apertura o cierre de la válvula.

: Cierre silencioso de la válvula.

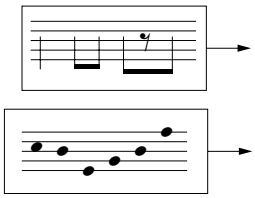


: Indicadores del movimiento de los dedos ( ) o manos ( ), respectivamente, en los cruzamientos (pasos) y desplazamientos. (Ver página I-44)

S. b.↑, S. b.↓

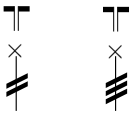
MII↑, MII↓

: Tocar en la parte superior o inferior del manual (MII).

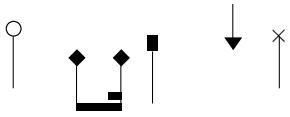


: Improvisar libremente con los tonos o ritmos indicados. El intérprete se convierte momentáneamente en compositor, colaborando con éste, hecho pedagógicamente muy importante, como manifestación expresiva y creativa del alumno.

: Trémolo, trino, rebatido, etc. de dos o más sonidos. Analizar la distinta facilidad/dificultad en la realización anatómico/funcional de tales elementos, según las distintas digitaciones, posiciones, etc.



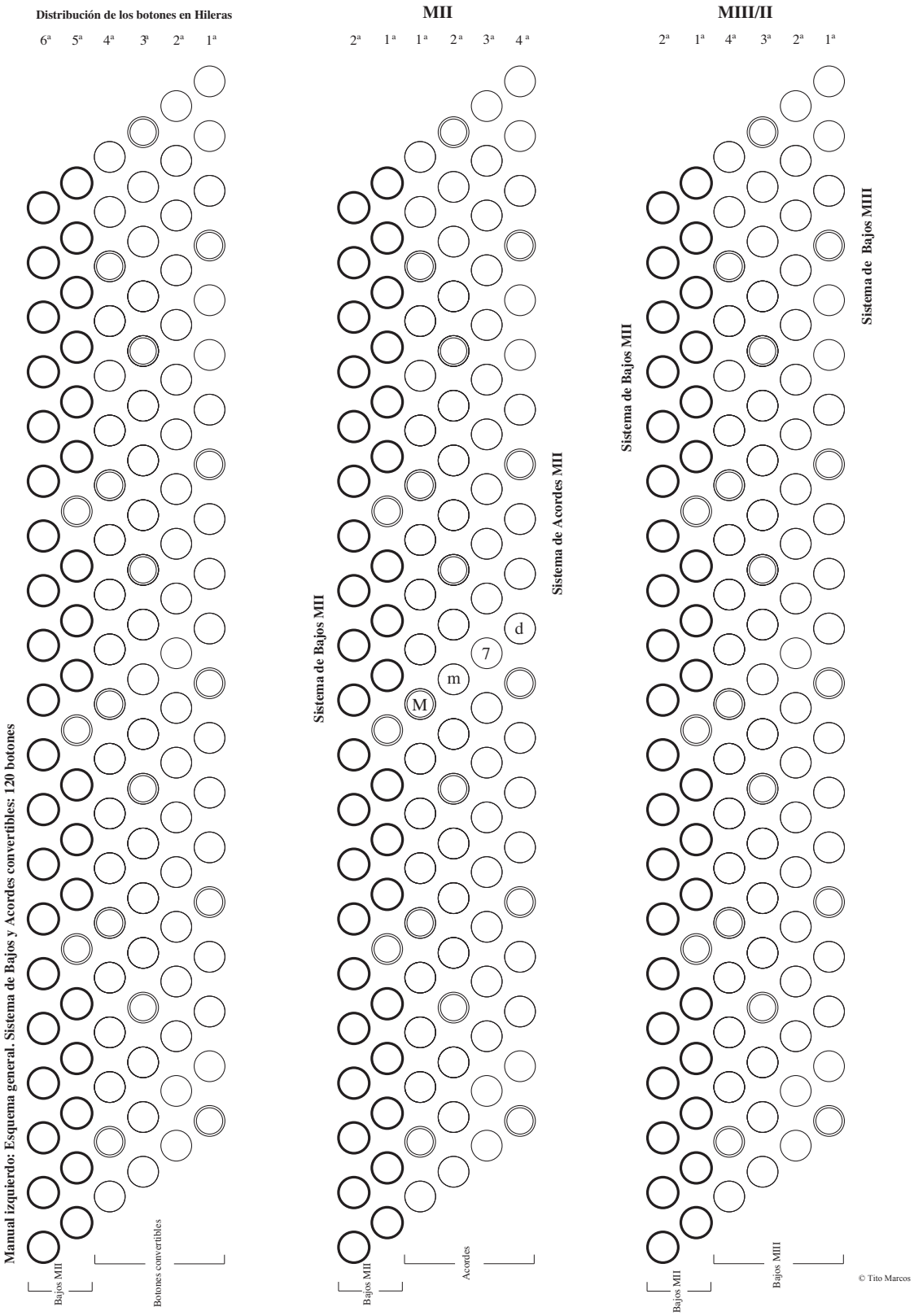
: Vibrato de fuelle: hacer entrechocar rítmicamente las cantoneras metálicas del fuelle mediante la acción de los dedos introducidos entre los pliegues.



: Sonidos indeterminados o “ruidos” percusivos. Percusión en los registros, cajas acústicas, teclas (“tecleo” del mecanismo), fuelle, etc., con función musical.

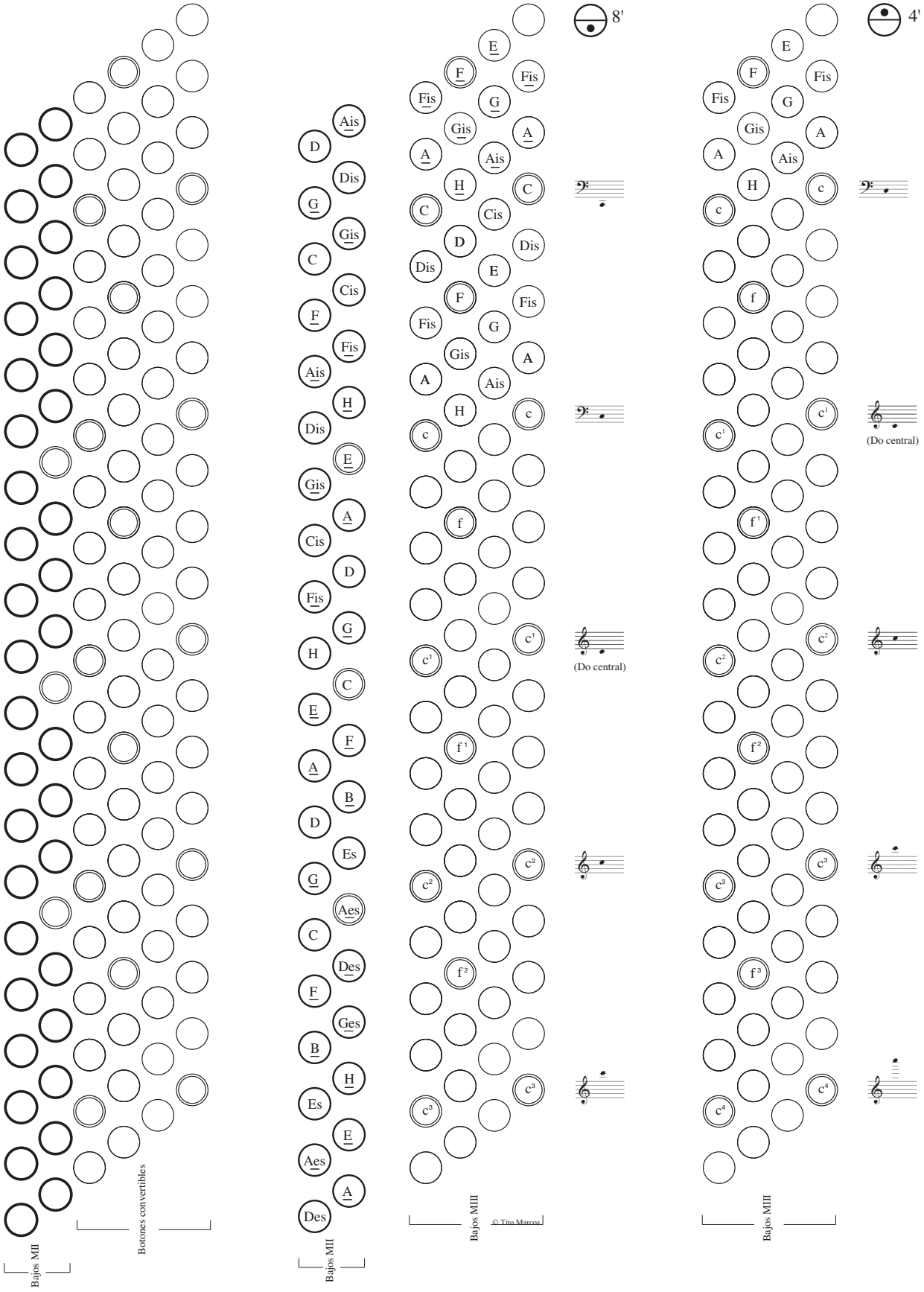
10. GRÁFICOS

10. 1. ESQUEMA GENERAL. BAJOS Y ACORDES CONVERTIBLES.



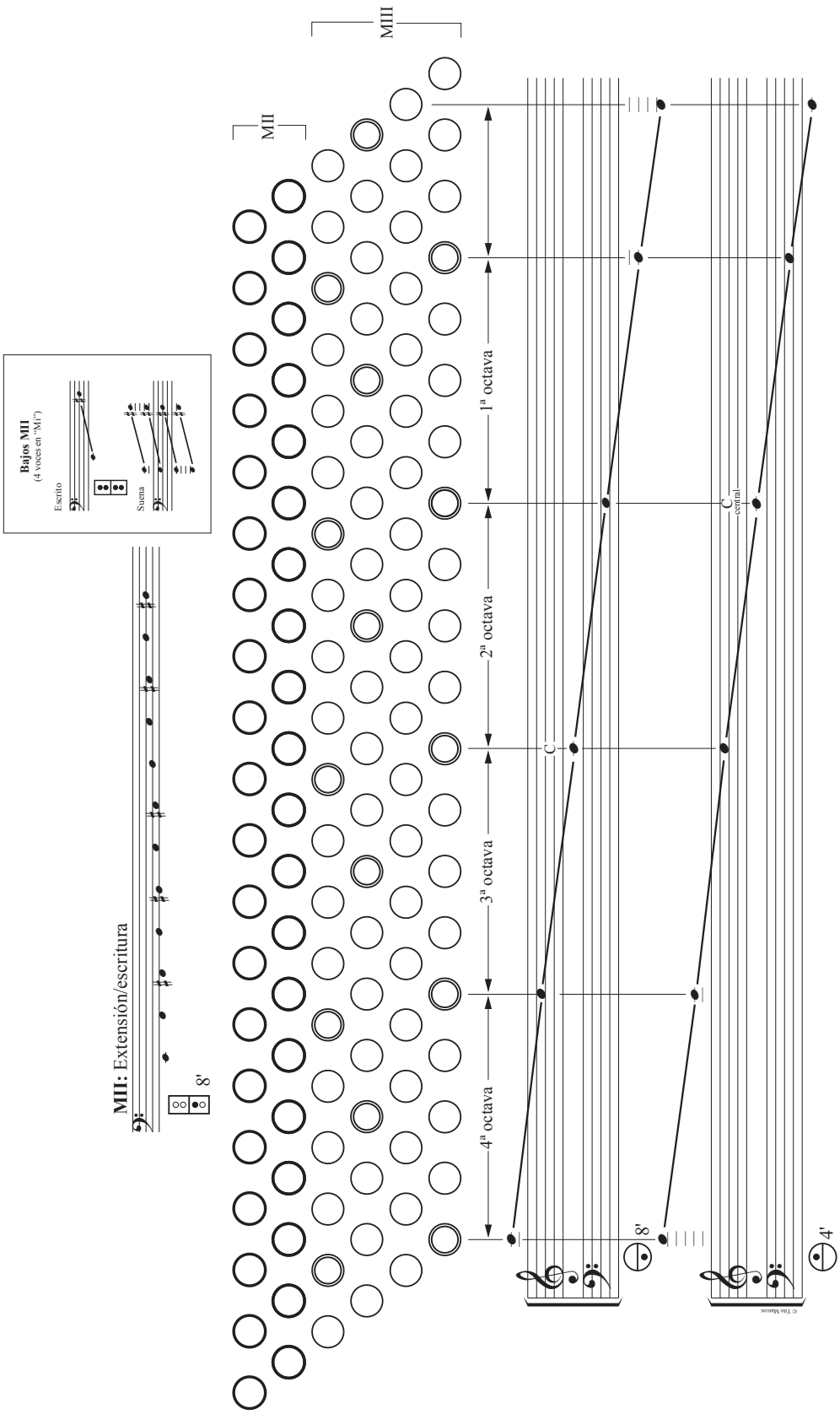
© Tito Marcos. Método de acordeón. Revisión: marzo del 2011

10. 2. MIII/II: ÍNDICES ACÚSTICOS.



© Tito Marcos. Método de acordeón. Revisión: marzo del 2011

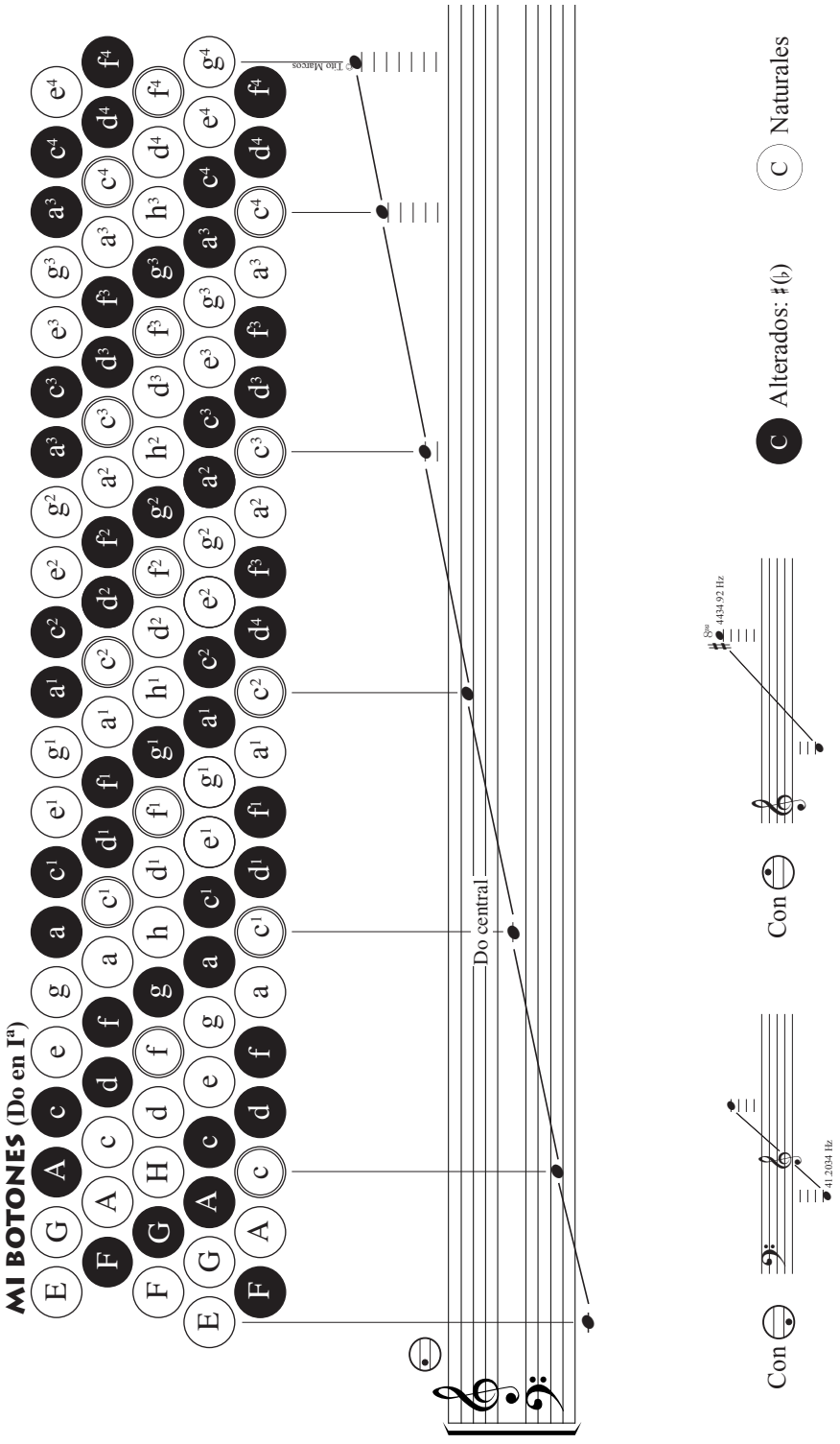
10. 3. MIII/II: EXTENSIÓN TONAL.



MIII/II: Extensión tonal

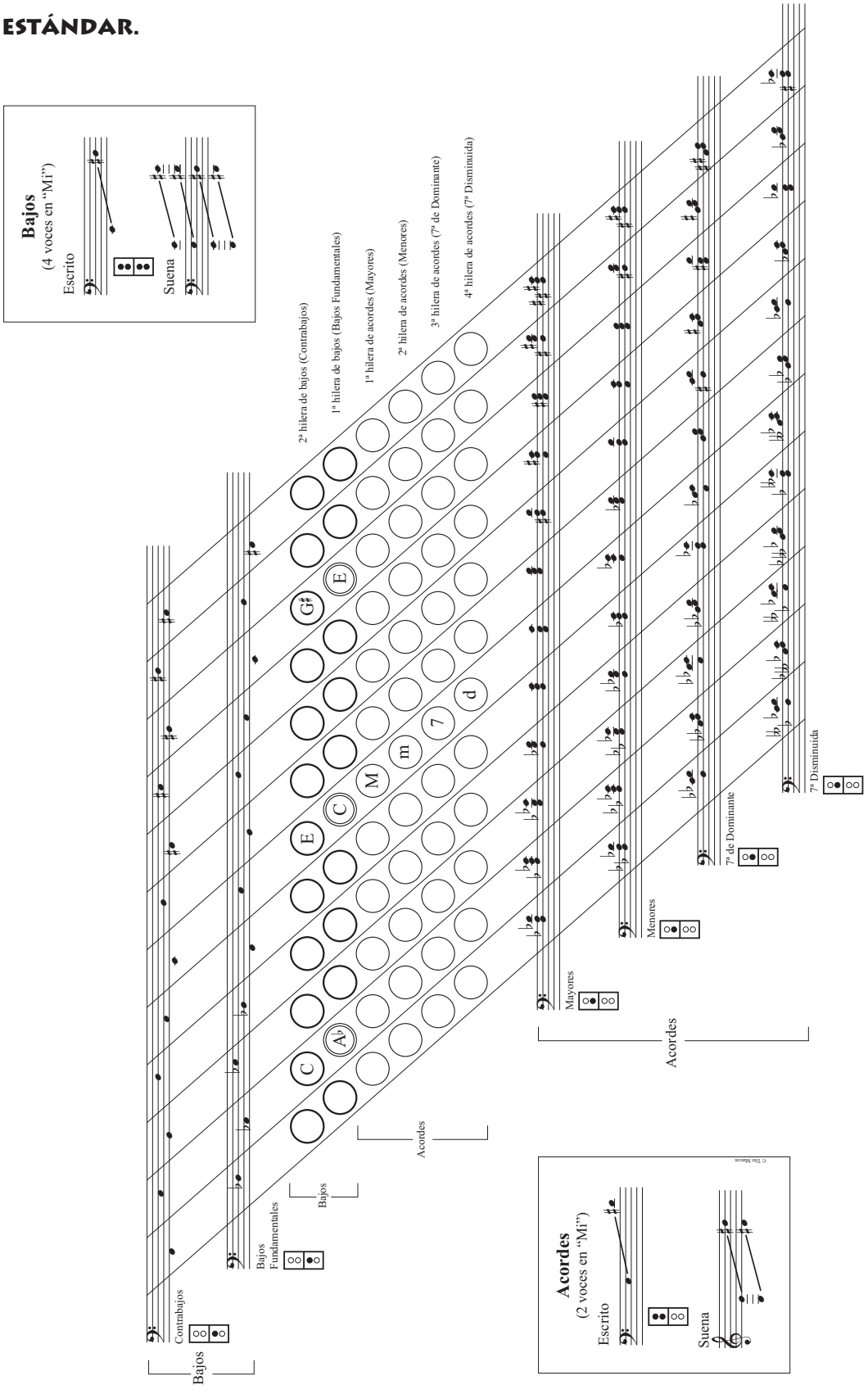
© Tito Marcos. Método de acordeón. Revisión: marzo del 2011

10. 4. MI BOTONES.



© Tito Marcos. Método de acordeón. Revisión: marzo del 2011

10. 5. MII ESTÁNDAR.

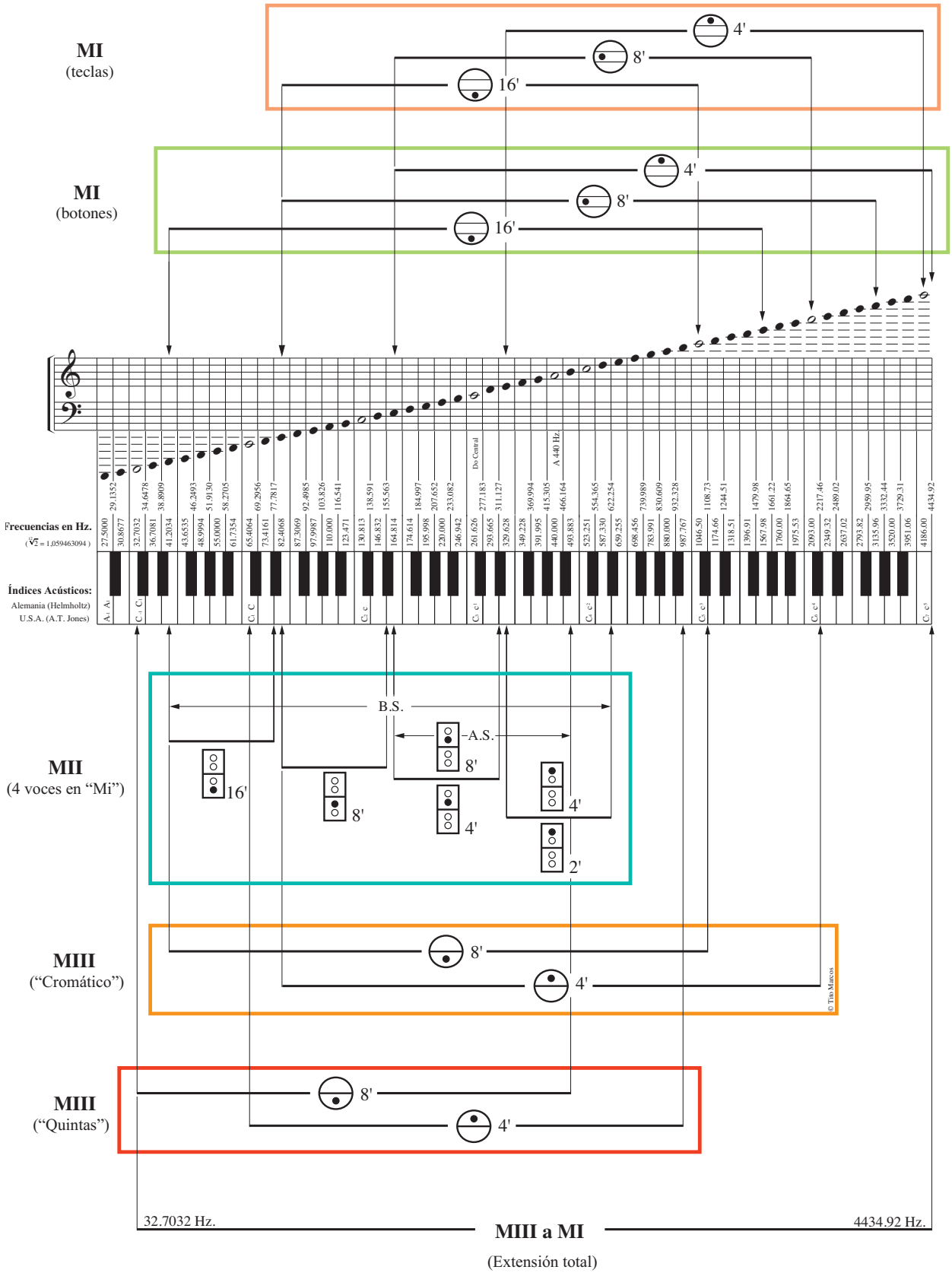


MII: esquema básico con "4 voces en Mi" [1] 72 botones (12 x 6)

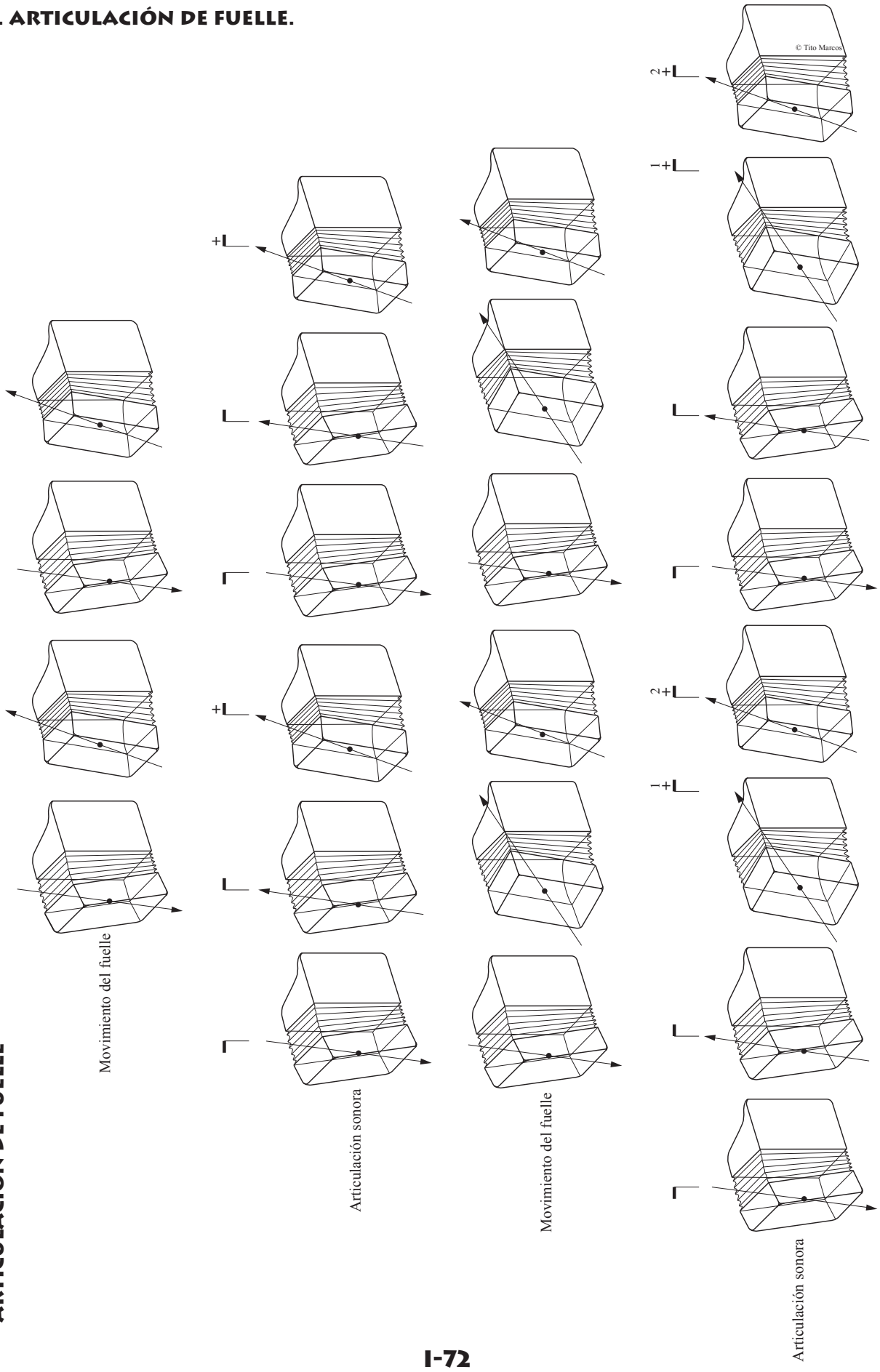
(1) "4 voces en Mi" para los Bajos (16', 8', 4', y 2') y "2 voces en Mi" para los Acordes (8' y 4').

© Tito Marcos. Método de acordeón. Revisión: marzo del 2011

10. 6. EXTENSIÓN TONAL DE LOS MANUALES.

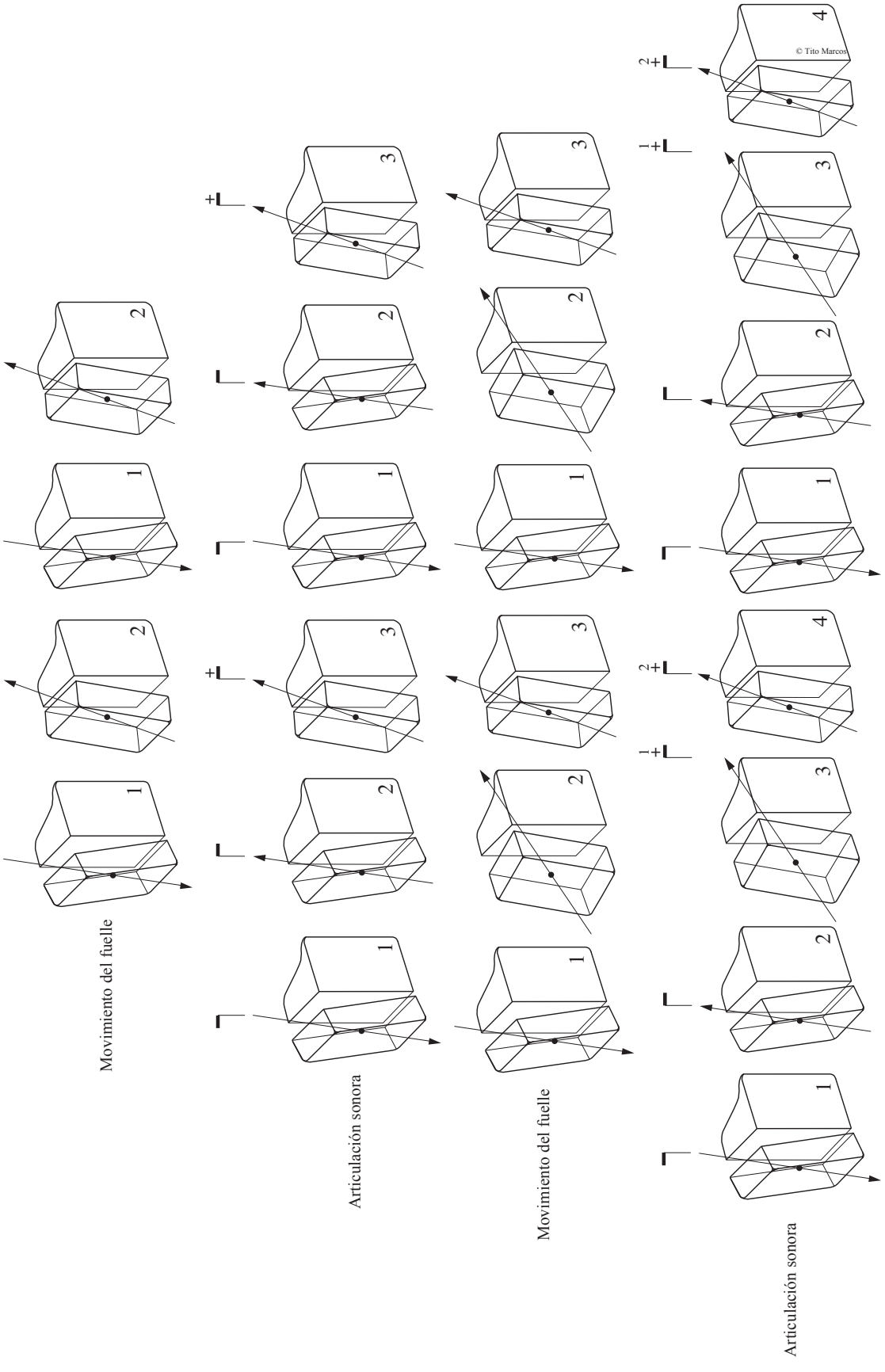


10. 7. 1. ARTICULACIÓN DE FUELLE.



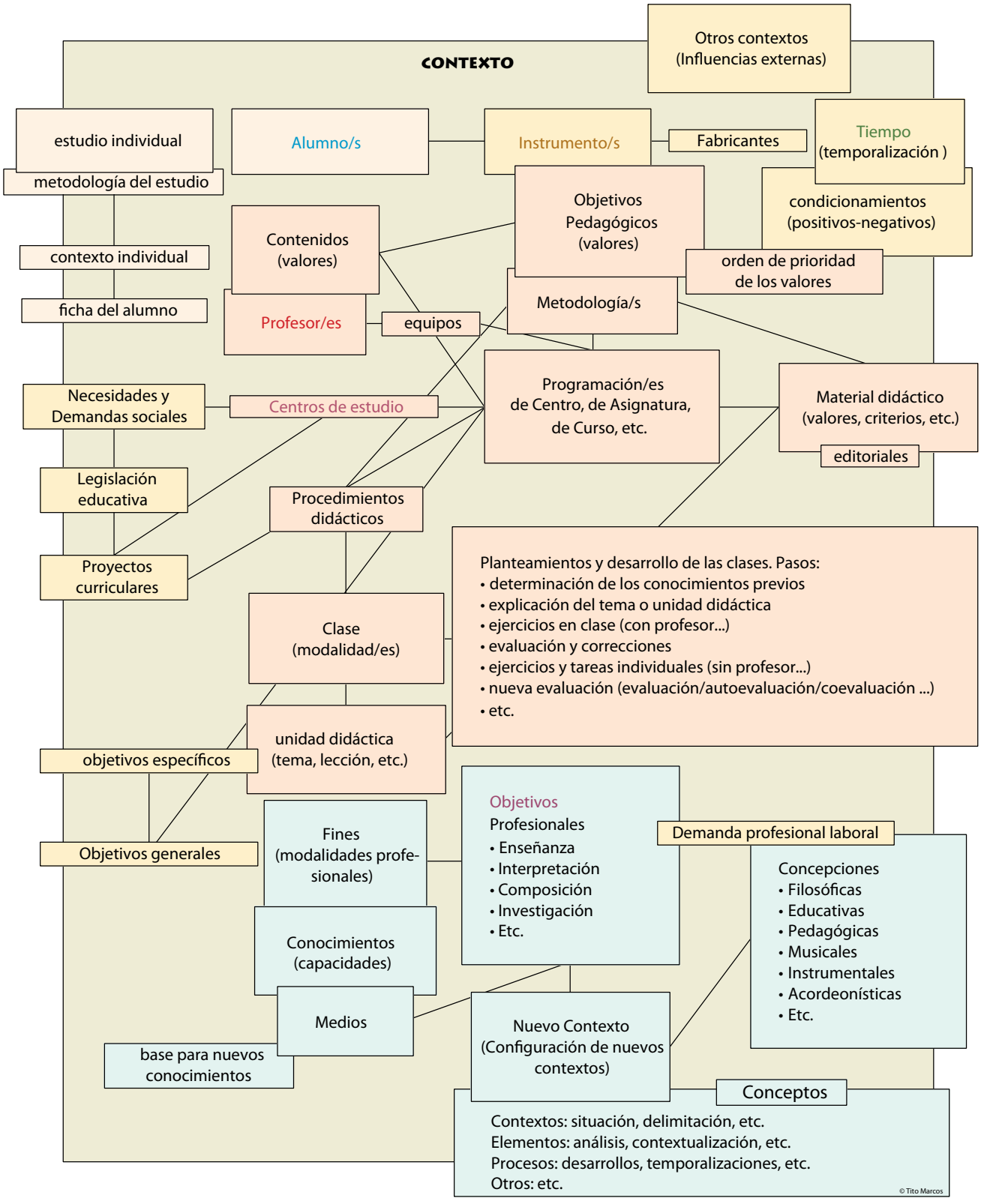
© Tito Marcos. Método de acordeón. Revisión: marzo del 2011

10. 7. 2. ARTICULACIÓN DE FUELLE.

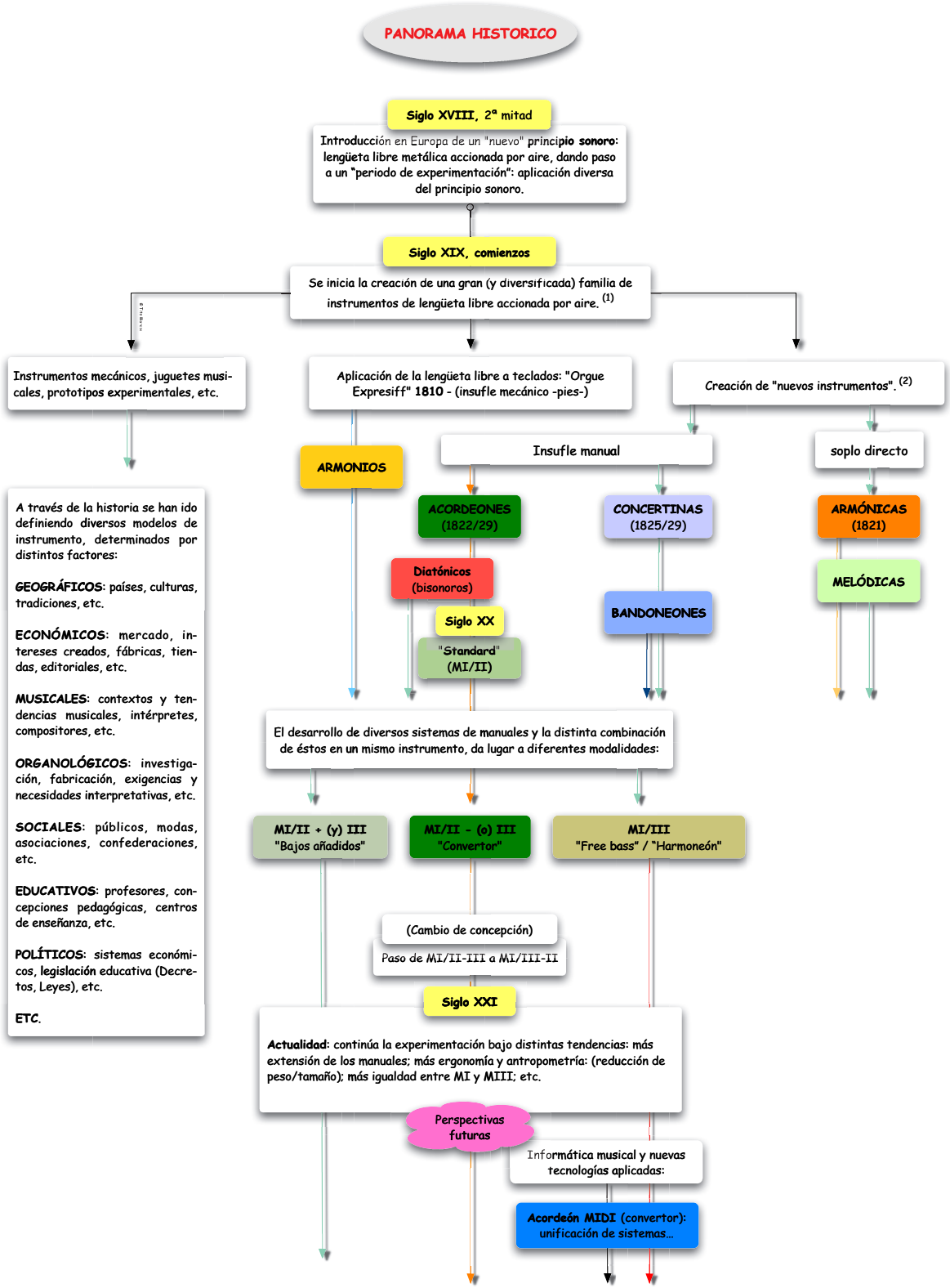


© Tito Marcos. Método de acordeón. Revisión: marzo del 2011

10. 8. PANORAMA PEDAGÓGICO.



10. 9. PANORAMA HISTÓRICO.

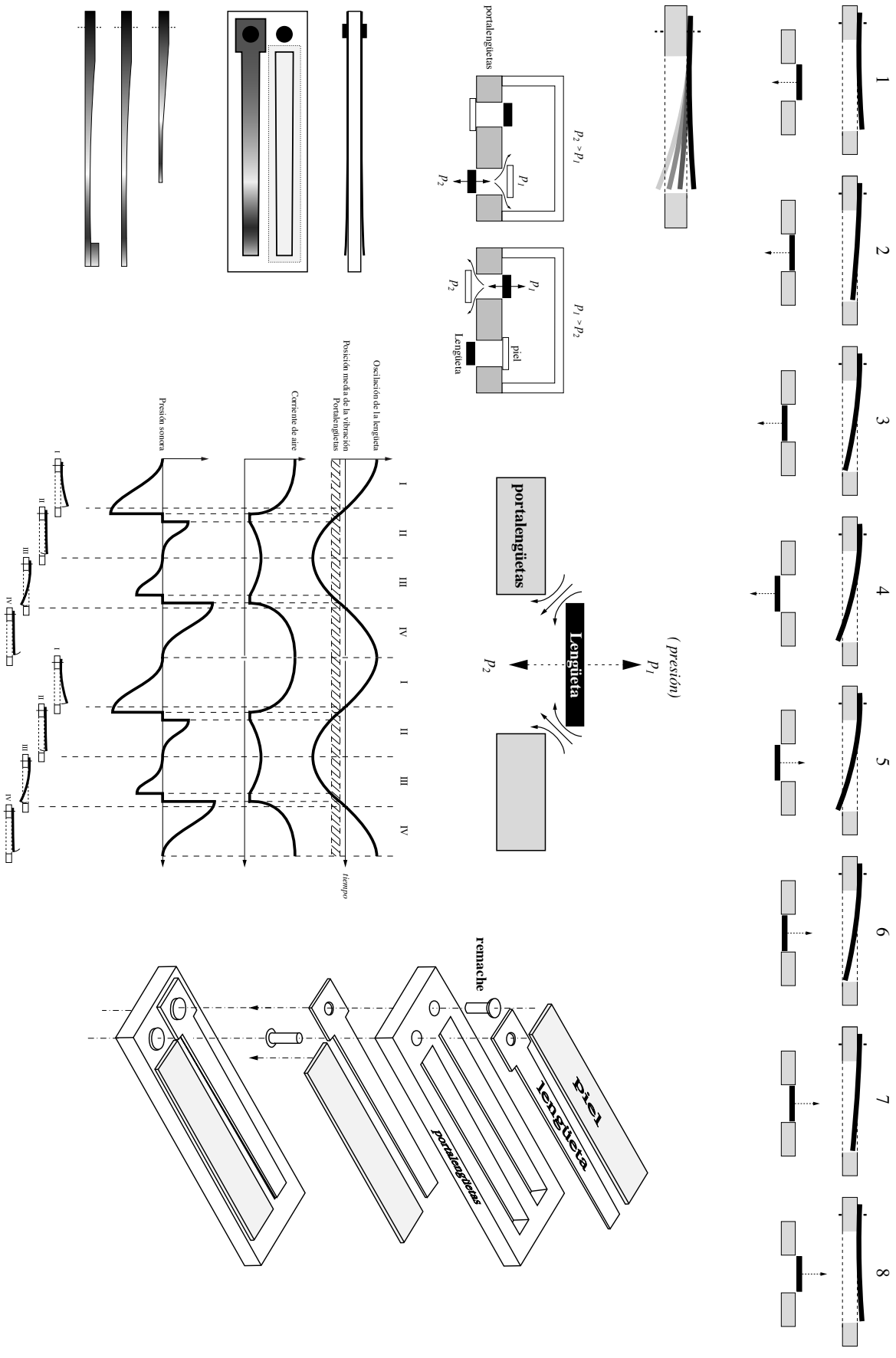


(1) No son tenidas en cuenta otros instrumentos de "lengüeta libre pulsada", como Sanzas, Guimbardas, Cajas de música, etc. puesto que su "principio sonoro" es distinto.

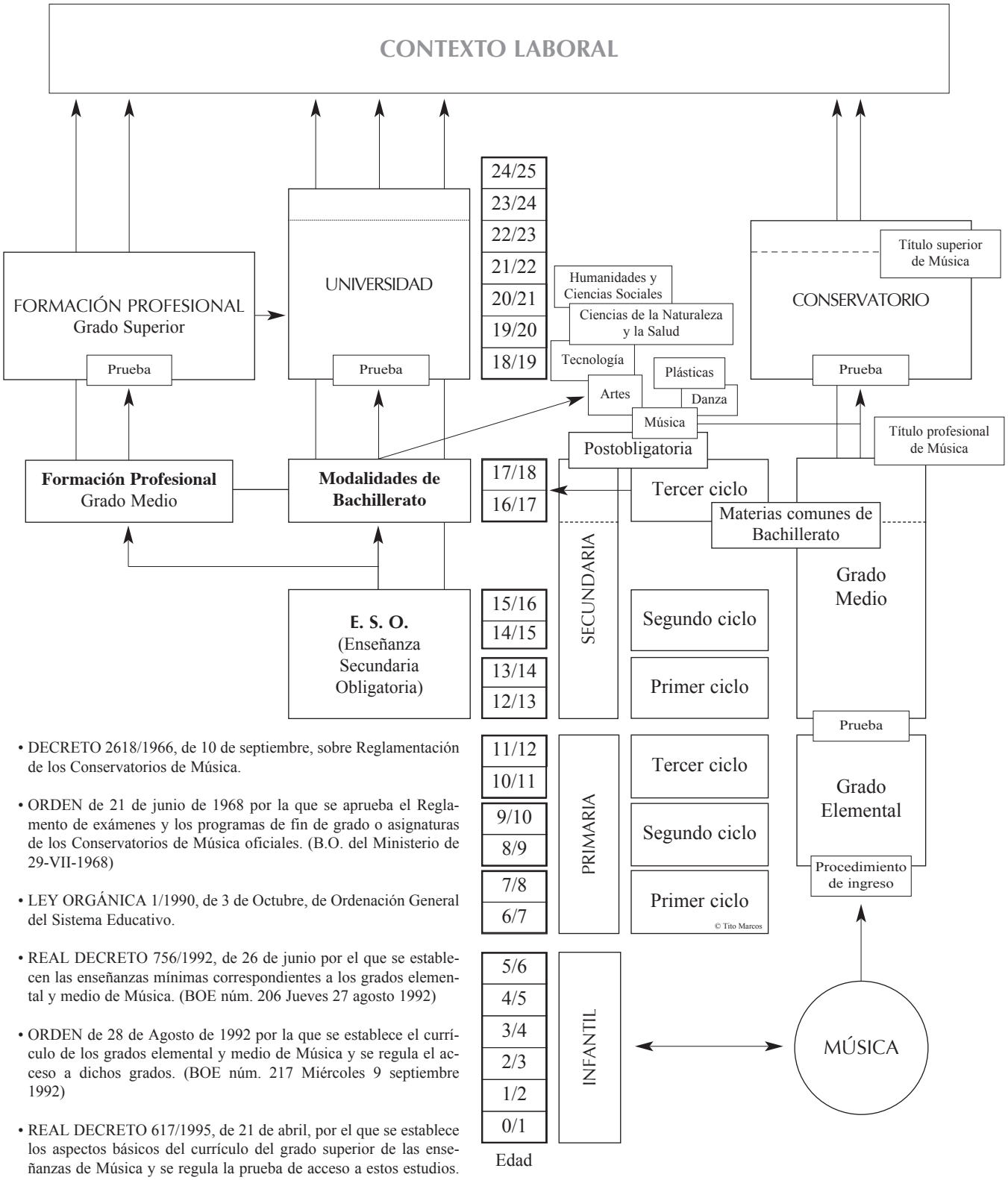
(2) Demian, Buschmann, Wheatstone, etc. representarían respecto a esta familia instrumental, lo que Cristofori, Silbermann, Erard, etc. representarían respecto al piano y "teclados".

© Tito Marcos. Método de acordeón. Revisión: marzo del 2011

10. 10. PRINCIPIO SONORO.



10. 11. PANORAMA EDUCATIVO ACTUAL.

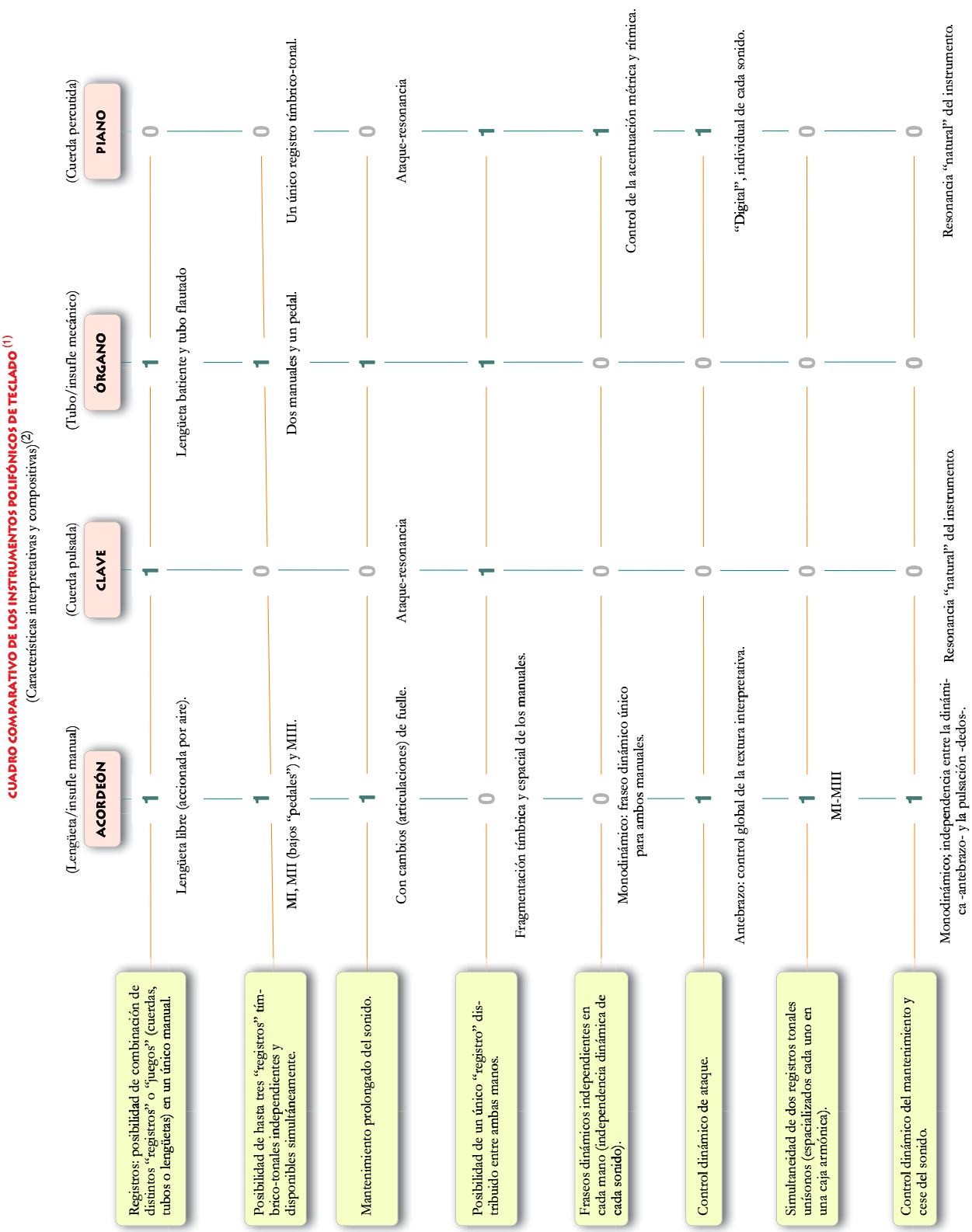


- DECRETO 2618/1966, de 10 de septiembre, sobre Reglamentación de los Conservatorios de Música.
- ORDEN de 21 de junio de 1968 por la que se aprueba el Reglamento de exámenes y los programas de fin de grado o asignaturas de los Conservatorios de Música oficiales. (B.O. del Ministerio de 29-VII-1968)
- LEY ORGÁNICA 1/1990, de 3 de Octubre, de Ordenación General del Sistema Educativo.
- REAL DECRETO 756/1992, de 26 de junio por el que se establecen las enseñanzas mínimas correspondientes a los grados elemental y medio de Música. (BOE núm. 206 Jueves 27 agosto 1992)
- ORDEN de 28 de Agosto de 1992 por la que se establece el currículo de los grados elemental y medio de Música y se regula el acceso a dichos grados. (BOE núm. 217 Miércoles 9 septiembre 1992)
- REAL DECRETO 617/1995, de 21 de abril, por el que se establece los aspectos básicos del currículo del grado superior de las enseñanzas de Música y se regula la prueba de acceso a estos estudios. (BOE núm. 134 Martes 6 junio 1995)
- ORDEN de 25 de junio de 1999 por la que se establece el currículo del grado superior de las enseñanzas de Música. (BOE núm. 158 Sábado 3 julio 1999)

© Tito Marcos. Método de acordeón. Revisión: marzo del 2011

10. 12. CUADRO COMPARATIVO DE LOS INSTRUMENTOS POLIFÓNICOS DE TECLADO[1]

(CARACTERÍSTICAS INTERPRETATIVAS Y DE COMPOSICIÓN)



(1) No se tienen en cuenta otros instrumentos polifónicos como: Arpas, Guitarras, Salterios, Timpanos, Vibráfonos, Teclados electrónicos, etc.

(2) No se tienen en cuenta otra características como: sonoridad, emergencia histórica, integración social y pedagógica, distribución geográfica, etc.

© Tito Marcos. Método de acordeón. Revisión: marzo del 2011

10. 13. EJEMPLO DE CALENDARIO ESCOLAR (CURSO 2000/2001).

2000

Exámenes

11 de septiembre: Exámenes oficiales y libres
19 de septiembre: Pruebas de Ingreso
13 de octubre: Concurso

SEPTIEMBRE

				1	2	3
4	5	6	7	8	9	10
11	12	13	14	15	16	17
18	19	20	21	22	23	24
25	26	27	28	29	30	

1 — Primer trimestre

OCTUBRE

	3	4	5	6	7	8
9	10	11	12	13	14	15
16	17	18	19	20	21	22
23	24	25	26	27	28	29
30	31					

NOVIEMBRE

		1	2	3	4	5
6	7	8	9	10	11	12
13	14	15	16	17	18	19
20	21	22	23	24	25	26
27	28	29	30			

DICIEMBRE

				1	2	3
4	5	6	7	8	9	10
11	12	13	14	15	16	17
18	19	20	21	22	23	24
25	26	27	28	29	30	31

2 — Segundo trimestre

2001

ENERO

1	2	3	4	5	6	7
8	9	10	11	12	13	14
15	16	17	18	19	20	21
22	23	24	25	26	27	28
29	30	31				

FEBRERO

			1	2	3	4
5	6	7	8	9	10	11
12	13	14	15	16	17	18
19	20	21	22	23	24	25
26	27	28				

MARZO

			1	2	3	4
5	6	7	8	9	10	11
12	13	14	15	16	17	18
19	20	21	22	23	24	25
26	27	28	29	30	31	

3 — Tercer trimestre

ABRIL

2	3	4	5	6	7	8
9	10	11	12	13	14	15
16	17	18	19	20	21	22
23	24	25	26	27	28	29
30						

MAYO

	1	2	3	4	5	6
7	8	9	10	11	12	13
14	15	16	17	18	19	20
21	22	23	24	25	26	27
28	29	30	31			

JUNIO

				1	2	3
4	5	6	7	8	9	10
11	12		14	15	16	17
18	19	20	21	22	23	24
25	26	27	28	29	30	

JULIO

2	3	4	5	6	7	8
9	10	11	12	13	14	15
16	17	18	19	20	21	22
23	24	25	26	27	28	29
30	31					

AGOSTO

		1	2	3	4	5
6	7	8	9	10	11	12
13	14	15	16	17	18	19
20	21	22	23	24	25	26
27	28	29	30	31		

SEPTIEMBRE

					1	2
3	4	5	6	7	8	9
10	11	12	13	14	15	16
17	18	19	20	21	22	23
24	25	26	27	28	29	30

11 de septiembre: Exámenes oficiales y libres
19 de septiembre: Pruebas de Ingreso
13 de octubre: Concurso

: **Comienzo de Curso:** 2 de octubre de 2000
12 de octubre: El Pilar (fiesta nacional de España)
1 de noviembre: Todos los Santos
9 de noviembre: La Almudena
27 de noviembre: Santa Cecilia
6 de diciembre: Constitución española
7 de diciembre: Puente
8 de diciembre: Inmaculada Concepción
23 de diciembre/7 de enero: Navidad (desde el 23 de diciembre hasta el 7 de enero, ambos inclusive)
26, 27 y 28 de febrero: Carnavales
7 de abril/16 de abril: Semana Santa (desde el 7 de abril hasta el 16 de abril, ambos inclusive)
1 de mayo: Fiesta del trabajo
2 de mayo: Comunidad Autónoma de Madrid
15 de mayo: San Isidro
: **Fin de Curso:** 13 de junio de 2001

© Tito Marcos. Método de acordeón. Revisión: marzo del 2011

10. 14. EJEMPLO DE HORARIO DE ESTUDIOS.

día / hora	LUNES	MARTES	MIÉRCOLES	JUEVES	VIERNES	SÁBADO	DOMINGO
8							
9							
10							
11							
12							
13							
14							
15							
16							
17							
18							
19							
20							
21							
22							

MATERIAS		COLOR			
1		◯	9		◯
2		◯	10		◯
3		◯	11		◯
4		◯	12		◯
5		◯	13		◯
6		◯	14		◯
7		◯	15		◯
8		◯	16		◯

ALUMNO: **ASIGNATURA/CURSO:**

11. BIBLIOGRAFÍA

11. 1. BIBLIOGRAFÍA GENERAL (ORDEN ALFABÉTICO POR APELLIDOS)

Alfonso, Javier	1 Ensayo sobre la Técnica Trascendente del Piano	Unión Musical Española	Castellano	1944
Angeloni, Patrizia	2 Mantice e suono (didattica fisarmonicistica per l'infanzia). Tres volúmenes: Guida per l'insegnante, Libro per l'allievo ("quinte") y Libro per l'allievo ("terze minori")	Bérben	Italiano/Inglés	199!
Atencia Páez, J. M. **Rodríguez Sánchez, A.** **De la Torre Villalba, A.**	3 Método de estudio (consejos prácticos)	Ágora	Castellano	1989
Atlas, Allan W.	4 The Wheatstone English Concertina in Victorian England	Clarendon Press	Inglés	1996
B.O.E.	5 Ley Orgánica 1/1990, de 3 de Octubre, de Ordenación General del Sistema Educativo.	B.O.E.	Castellano	1990
B.O.E.	6 ORDEN de 28 de Agosto de 1992 por la que se establece el currículo de los grados elemental y medio de Música y se regula el acceso a dichos grados. (BOE núm. 217 Miércoles 9 septiembre1992)	B.O.E.	Castellano	1992
B.O.E.	7 Real Decreto 756/1992, de 26 de junio por el que se establecen las enseñanzas mínimas correspondientes a los grados elemental y medio de Música. (BOE núm. 206 Jueves 27 agosto 1992)	B.O.E.	Castellano	1992
B.O.E.	8 REAL DECRETO 617/1995, de 21 de abril, por el que se establece los aspectos básicos del currículo del grado superior de Música y se regula la prueba de acceso a estos estudios. (BOE núm. 134 Martes 6 junio 1995)	B.O.E.	Castellano	1995
B.O.E.	9 ORDEN de 25 de junio de 1999 por la que se establece el currículo del grado superior de las enseñanzas de Música. (BOE núm. 158 Sábado 3 julio 1999)	B.O.E.	Castellano	1999
Baddeley, Alan D.	10 MEMORIA HUMANA teoría y práctica	McGraw-Hill/Interamericana de España, S. A.	Español (Inglés)	1999 (1997)
Baines, Anthony	11 Historia de los instrumentosmusicales (Musical Instruments Through the Ages)	Taurus (Peguin Books)	Castellano (Inglés)	1988 (1961/7)
Ballesteros Jiménez, Soledad	12 Psicología General	Editorial Universitas S. A.	Español	1996
Barbacci, Rodolfo	13 Educación de la memoria musical	Ricordi	Castellano	1965
Billard, François	14 Histoires de l´Accordéon	Climats- I.N.A.	Francés	1991
Blasco, Artur	15 Cent anys d´accordió diatònic a Catalunya	Col.lecció Artur Blasco (Associació Arsèguel i els Acordeonistes del Pirineu)	Catalán	1995!
Boccosi, Bio **Pancioni, Attilio**	16 La Fisarmonica Italiana (Panorama dei Concorsi Nazionali ed Internazionali dal 1946 al 1963)	Bérben	Italiano	1964
Bruner, Jerome	17 Acción, pensamiento y lenguaje	Alianza Psicología	Español	1984/89/95
Colectivo	18 El Acordeonista (revista española de orientación mundial acordeonística) (años 1952/62!)	Instituto Mozart (Biblioteca Nacional)	Español	1952/62!
Colectivo	19 Bulletin du GAM février 1972 nº 59	Impression Universitaire de Jessieu	Francés	1972
Colectivo	20 Suomen Harmonikkainstituuti Vuosikirja 1/1981	Suomen Harmonikkainstituuti & Kirjoittaja	Finlandés	1982
Colectivo	21 Die Musik in Geschichte und Gegenwart Allgemeine Encyklopädie der Musik	Deutscher Taschenbuch Verlag	Alemán	1989
Colectivo	22 Lectura y comprensión Una perspectiva cognitiva	Alianza Psicología	Español	1990
Colectivo	23 Museu de la Música 1/Catàleg d´instruments	Ajuntament de Barcelona. Regidoria d´Edicions i Publicacions	Catalán	1991
Colectivo	24 Intermusik (Revista mensual)	Intermusik	Alemán	1992
Colectivo	25 Memoria y representación (Tratado de psicología general IV)	Alhambra	Español	1992
Colectivo	26 Aprendizaje y memoria humana	McGraw-Hill/Interamericana de España, S. A.	Español	1993
Colectivo	27 Notiziario di informazione musicale	Comune di Castelfidardo	Italiano	1993/94/95

11. 1. BIBLIOGRAFÍA GENERAL (ORDEN ALFABÉTICO POR APELLIDOS)

Colectivo	28 Tradifolk Calendari de trobades i festivals de música tradicional i popular dels Països Catalans (C. A. T.) Centre Artesà Tradicionàrius	C. A. T. (Centre Artesà Tradicionàrius)	Catalán	1996
Colectivo	29 Trovada amb els acordeonistes del Pirineu 20 anys (1976-1996)	Associació Arsèguel i els Acordeonistes del Pirineu	Catalán	1996
Colectivo	30 Acordeón para compositores (separata de la revista Música y Educación) Año XIII, 2 - Núm. 42 - Junio 2000, Madrid	Musicalis S. A.	Español	2000
Colectivo (Angus Gellatly -comp.-)	31 La inteligencia hábil El desarrollo de las capacidades cognitivas	AIQUE	Español	1986/97
Coso, Jose Antonio	32 Tocar un Instrumento (Metodología del Estudio Psicología y Experiencia Educativa en el aprendizaje Instrumental)	Música mundana	Castellano	1992
Charuhas, Toni	33 The Accordion	Accordion Music Publishing	Inglés	1955
Chavez, Carlos	34 El pensamiento musical (Musical Thougt)	Fondo de Cultura Económica (Harvard University Press)	Castellano (Inglés)	1964 (1961)
Dart, Thurston	35 Interpretación de la música	Editorial Victor Leru	Castellano (Inglés)	1975 (1967/78)
Davis, Hallowell **Silverman, S. Richard**	36 Audición y Sordera (Hearing and Deafness)	La Prensa Médica Mexicana (Holt, Rinehart and Winston)	Castellano (Inglés)	1985 (1978)
De Gainza, Violeta Hemsy	37 Ocho estudios de psicopedagogía musical	Paidós	Castellano	1982
de Vega, Manuel	38 Introducción a la psicología cognitiva	Alianza Psicología	Español	1984/95
Deutsch, Diana	39 The Psychology of the Music	Academic Press	Inglés	1982
Deutsch, Diana	40 Paradojas de la tonalidad musical	Investigación y Ciencia (Nº193, Octubre / 92)	Castellano	1992
Donald A., Norman	41 El aprendizaje y la memoria (Learning and memory)	Alianza Psicología (W. H. Freeman and Company)	Español (Inglés)	1985/88
Eickhoff, Thomas	42 Kultur-Geschichte der Harmonik [Handbuch der Harmonika-Instrumente Band IV]	Intermusik	Alemán	1991
Fehlhaber, Werner	43 Das kleine buch der Akkordeon-Akustik	Hohner	Alemán	1992
Fernandez Magdalena, A. L.	44 Cómo preparar Oposiciones	Pirámide	Castellano	1990
Fet, Armin	45 Dreißig Jahre Neue Musik fùr Harmonika 1927-1957	Hohner	Alemán	1957
Fischer, Romald	46 Studien zur Didaktik des Akkordeonspiels (Ein Beitrag zum Instrumentalunterrich). [Handbuch der Harmonika-instrumente Band V Schriften zur Akkordeonistik Teil 1]	Karthause-Schmülling Musikverlager	Alemán	1994
Flynn, Ronald	47 The golden age of the accordion	Flynn Associates Publishing Company	Inglés	1992 (1990)
Fraisse, Paul	48 Psicología del Ritmo (Psychologie du rytme)	Morata (PUF)	Castellano (Francés)	1976 (1974)
Galbiati, Fermo **Ciravegna, Nino**	49 Le Fisarmoniche	BE-MA Editrice	Italiano/Inglés	1987
García Acevedo, Mario	50 Didáctica musical	Ricordi	Castellano	1964
García Rodriguez, Beatriz **Ballesteros Jiménez, Soledad**	51 Procesos Psicológicos Básicos	Editorial Universitas S. A.	Español	1995
Gervasoni, Pierre	52 L´Accordéon, Instrument du XXème Siècle	Mazo	Francés	1986
Giannattasio, Francesco	53 L´Organetto (Uno strumento musicale contadino dell´era Industriale)	Bulzoni	Italiano	1979
Goldstein, E. Bruce	54 Sensación y Percepción (Sensation and Perception)	Debate Wadsworth Publishing Company)	Castellano (Inglés)	1988 (1984)
Herrman, Hugo	55 Einführung in die komposition für akkordeon	Hohner	Alemán	1955
Hurtado, Leopoldo	56 Introducción a la Estética de la Música	Paidós	Castellano	1971
Juvonen, Antti	57 Hanurilla moneen makuun Harmonikansoiton harrastajat Suomessa	Joensuun yliopiston monistuskeskus	Finlandés	1994

11. 1. BIBLIOGRAFÍA GENERAL (ORDEN ALFABÉTICO POR APELLIDOS)

Kapandji, I. A.	58 Cuadernos de Fisiología Articular (Cuaderno I, miembro superior) (Physiologie Articular)	Masson (Librairie Maloine)	Castellano (Francés)	1991 (1970)
Kjellström, Birgit	59 Dragspel	Sohlmans Förlag	Sueco	1976
Kymäläinen, Helka	60 Harmonikka taidemusiikissa	Helka Kymäläinen Sibelius-Akatemia Suomen Harmonikkainstituuti Suomen Harmonikkainstituuti	Finlandés Inglés	1994
Lacárcel Moreno, Josefa	61 Psicología de la música y educación musical	VISOR	Castellano	1995
Leipp, Emil	62 Acoustique et Musique	Masson	Francés	1989
Lips, Friedrich	63 The Art of Bayan Playing	Intermusik	Inglés	2000
Luck, Hans	64 Die Balginstrumente [Handbuch der Harmonika-Instrumente Band V]	Schmülling	Alemán	1997
Macerolo, Joseph	65 Accordion Resource Manual	The Avondale Press	Inglés	1980
Madsen, Clifford K. **Madsen, CharlesH. (h.)**	66 Investigación Experimental en Música (Experimental Research in Music)	Marymar	Castellano (Inglés)	1988 (1978)
Marchesi, Álvaro **Carretero, Mario** **Palacios, Jesús**	67 Psicología evolutivan 1. Teorías y métodos	Alianza Psicología	Español	1983/95
Marchesi, Álvaro **Carretero, Mario** **Palacios, Jesús**	68 Psicología evolutivan 2. Desarrollo cognitivo y social del niño	Alianza Psicología	Español	1983/95
Marchesi, Álvaro **Carretero, Mario** **Palacios, Jesús**	69 Psicología evolutivan 3. Adolescencia, madurez y senectud	Alianza Psicología	Español	1983/95
Marimon i Busqué, Francesc	70 Mètode d´acordió diatònic	Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya (Centre de Documentació i Recerca de la Cultura Tradicional i Popular)	Catalán	1987
Maurer, Walter	71 Accordion (Handbuch eines Instruments, seiner historichen Entwicklung und seiner Literatur)	Harmonia	Alemán	1983
Maurer, Walter	72 Akkordeon-Bibliographie	Hohner	Alemán	1991
Michael Randel, Don	73 Diccionario Harvard de Música (Harvard Concise Dictionary of Music)	Diana (The Belknap Press of H.U.P.)	Castellano (Inglés)	1984
Michels, Ulrich	74 Atlas de música, (Atlas zur Musik)	Alianza (DTV)	Castellano (Alemán)	1982 (1977)
Monichon, Pierre	75 Petite Histoire de L´Accordeón	E. G. F. P. (Entreprise Generale de Fabrication et de Publicite)	Francés	1958
Monichon, Pierre	76 L´Accordéon	P.U.F.	Francés	1971
Monichon, Pierre	77 L´Accordéon	Van de Velde/Payot	Francés	1985
Netter, Frank H.	78 Colección Ciba de ilustraciones médicas, tomo 8.I Sistema músculosquelètico (The Ciba Collection of Medical Illustrations)	Salvat (Ciba Geigy)	Castellano (Inglés)	1990
Neuhaus, Heinrich	79 El Arte del piano	Real Musical	Castellano	1987
Nieto, Albert	80 La digitación pianística	Fundación Banco Exterior (Edhasa)	Castellano	1988
Palacios, Jesús **Marchesi , Álvaro** **Coll , César**	81 Desarrollo psicológico y educación, I Psicología evolutiva	Alianza Psicología	Español	1990/95
Palacios, Jesús **Marchesi, Álvaro** **Coll , César**	82 Desarrollo psicológico y educación, II Psicología de la Educación	Alianza Psicología	Español	1990/95
Palacios, Jesús **Marchesi, Álvaro** **Coll , César**	83 Desarrollo psicológico y educación, III Necesidades educativas especiales y aprendizaje escolar	Alianza Psicología	Español	1990/95
Péguri, Louis **Mag, Jean**	84 Du bouge au Conservatoire	World Press	Francés	1950
Pierce, John R.	85 Los sonidos de la música	Labor, Prensa Científica (Scientific American Books)	Castellano (Inglés)	1985 (1983)

11. 1. BIBLIOGRAFÍA GENERAL (ORDEN ALFABÉTICO POR APELLIDOS)

Pinguet, Francis	86 Un monde musical métissé	La Revue musicale	Francés	1984
Puchnowski, Lech	87 Tongestaltung und Balgführung auf dem Akkordeon (Kleine Fachbücherei des Harmonikalehrers Heft 3)	Hohner	Alemán	1966
Richter, Gotthard	88 Akustische Probleme bei Akkordeons und Mundharmonikas [Handbuch der Harmonika- Instrumente Band I]	Intermusik	Alemán	1985
Richter, Gotthard	89 Akkordeon Handbuch für Musiker und Instrumentenbauer	VEB Fachbuchverlarg Leipzig Gotthard Richter		1990
Roht, Ernst	90 L'accordeon schwyzois	AT Verlag		1979
Rowel, Lewis	91 Introducción a la Filosofía de la Música (Thinking about Music)	Gedisa (TheUniversity of Massachusets Press)	Castellano (Inglés)	1985 (1983)
Ruiz Vargas, Jose María	92 Psicogía de la memoria	Alianza Alianza Psicología	Español	1991/94/95
Ruiz Vargas, Jose María	93 La memoria humana	Alianza Editorial Alianza Psicología Minor	Español	1994
Sachs, Curt	94 Historia universal de los instrumentos musicales	Centurión	Castellano	
Sadie, Stanley	95 The New Grove Dictionary of Music and Musicians	Macmillan Press	Inglés	1980
Scurtulescu, Dan **Scurtulescu, Felicia**	96 LaVía Transcendental de la Música	Mandala	Castellano (Rumano)	1993
Schafer, R. Murray	97 El Compositor en el aula. Limpieza de oídos. El nuevo paisaje sonoro. Cuando las palabras cantan. El rinoceronte en el aula.	Ricordi	Castellano (Inglés)	1967/75
Scholes, Percy Alfred **Ward, John Owen**	98 Diccionario Oxford de la Música (The Oxford Companion to Music)	Edhasa (Oxford University Press)	Castellano (Inglés)	1984 (1938/70)
Schwall, Toni	99 Die Akkordeonstimmung Ein Wegweister durch Theorie und Praxis	Toni Schwall	Alemán	1990
Schwall, Toni	100 Handharmonika-instrumente Chromatische Akkordeons Diatonische Handharmonikas Concertinas Konzertinas Bandonions Teil 1 Instrumentekunde	Toni Schwall	Alemán	1998
Seashore, Carl E.	101 Psychology of the Music	McGraw-Hill	Inglés	1938
Serrallach , Lorenzo	102 Nueva pedagogía musical	Ricordi	Castellano	1947
Shapiro, Michal	103 Planet Squeezebox	Ellipsis Arts…	Inglés	1995
Strawinsky, Igor	104 Poética musical (Poétique musicale)	Taurus	Castellano	1977
Testut, L. **Latarjet, A.**	105 Anatomía Humana, Tomo I	Salvat	Español	1975
Tranchefort, François-René	106 Los instrumentos musicales en el mundo (Les instruments musiques dans le monde)	Alianza (Éditions du Senil)	Castellano (Francés)	1985 (1980)
Väyrynen, Mika	107 Mestarikurssi Harmonikansoiton teknisiä periaatteita	Mika Väyrynen & AMS-production	Finlandés	1997
Willems, Edgard	108 El valor humano de la educación musical (La valeur humaine de l´education musicale)	Paidós (Pro Musica)	Castellano (Francés)	1981 (1975)
Willems, Edgard	109 Las bases psicológicas de la educación musical (Les bases psychologiques de l´education musicale)	EUDEBA (PUF)	Castellano (Francés)	1984 (1956)
Zamacois, Joaquín	110 Temas de pedagogía musical	Quiroga	Castellano	1973

11. 2. BIBLIOGRAFÍA ACORDEÓN (ORDEN CRONOLÓGICO)

1952/62!	1 El Acordeonista (revista española de orientación mundial acordeonística) (años 1952/62!)	Colectivo	Instituto Mozart (Biblioteca Nacional)	Español
1955	2 The Accordion	Charuhas, Toni	Accordion Music Publishing	Inglés
1955	3 Einführung in die komposition für akkordeon	Herrman, Hugo	Hohner	Alemán
1957	4 Dreißig Jahre Neue Musik fùr Harmonika 1927-1957	Fet, Armin	Hohner	Alemán
1958	5 Petite Histoire de L´Accordeón	Monichon, Pierre	E. G. F. P. (Entreprise Generale de Fabrication et de Publicite)	Francés
1964	6 La Fisarmonica Italiana (Panorama dei Concorsi Nazionali ed Internazionali dal 1946 al 1963)	Boccosi, Bio	Bérben	Italiano
1966	7 Tongestaltung und Balgführung auf dem Akkordeon (Kleine Fachbücherei des Harmonikalehrers Heft 3)	Puchnowski, Lech	Hohner	Alemán
1971	8 L´Accordéon	Monichon, Pierre	P.U.F.	Francés
1972	9 Bulletin du GAM février 1972 nº 59	Colectivo	Impression Universitaire de Jessieu	Francés
1976	10 Dragspel	Kjellström, Birgit	Sohlmans Förlag	Sueco
1979	11 L´Organetto (Uno strumento musicale contadino dell´era Industriale)	Giannattasio, Francesco	Bulzoni	Italiano
1980	12 Accordion Resource Manual	Macerolo, Joseph	The Avondale Press	Inglés
1982	13 Suomen Harmonikkainstituuti Vuosikirja 1/1981	Colectivo	Suomen Harmonikkainstituuti & Kirjoittaja	Finlandés
1983	14 Accordion (Handbuch eines Instruments, seiner historichen Entwicklung und seiner Literatur)	Maurer, Walter	Harmonia	Alemán
1984	15 Un monde musical métissé	Pinguet, Francis	La Revue musicale	Francés
1985	16 L´Accordéon	Monichon, Pierre	Van de Velde/Payot	Francés
1985	17 Akustische Probleme bei Akkordeons und Mundharmonikas [Handbuch der Harmonika- Instrumente Band I]	Richter, Gotthard	Intermusik	Alemán
1986	18 L´Accordéon, Instrument du XXème Siècle	Gervasoni, Pierre	Mazo	Francés
1987	19 Le Fisarmoniche	Galbiati, Fermo	BE-MA Editrice	Italiano/Inglés
1987	20 Mètode d´acordió diatònic	Marimon i Busqué, Francesc	Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya (Centre de Documentació i Recerca de la Cultura Tradicional i Popular)	Catalán
199!	21 Mantice e suono (didattica fisarmonicistica per l'infanzia). Tres volúmenes: Guida per l'insegnante, Libro per l'allievo ("quinte") y Libro per l'allievo ("terze minori")	Angeloni, Patrizia	Bérben	Italiano/Inglés
1990	22 Ley Orgánica 1/1990, de 3 de Octubre, de Ordenación General del Sistema Educativo.	B.O.E.	B.O.E.	Castellano
1990	23 Akkordeon Handbuch für Musiker und Instrumentenbauer	Richter, Gotthard	VEB Fachbuchverlarg Leipzig Gotthard Richter	
1990	24 Die Akkordeonstimmung Ein Wegweister durch Theorie und Praxis	Schwall, Toni	Toni Schwall	Alemán
1991	25 Histoires de l´Accordéon	Billard, François	Climats- I.N.A.	Francés

11. 2. BIBLIOGRAFÍA ACORDEÓN (ORDEN CRONOLÓGICO)

1991	26 Museu de la Música 1/Catàleg d´instruments	Colectivo	Ajuntament de Barcelona. Regidoria d´Edicions i Publicacions	Catalán
1991	27 Kultur-Geschichte der Harmonik [Handbuch der Harmonika-Instrumente Band IV]	Eickhoff, Thomas	Intermusik	Alemán
1991	28 Akkordeon-Bibliographie	Maurer, Walter	Hohner	Alemán
1992	29 ORDEN de 28 de Agosto de 1992 por la que se establece el currículo de los grados elemental y medio de Música y se regula el acceso a dichos grados. (BOE núm. 217 Miércoles 9 septiembre1992)	B.O.E.	B.O.E.	Castellano
1992	30 Real Decreto 756/1992, de 26 de junio por el que se establecen las enseñanzas mínimas correspondientes a los grados elemental y medio de Música. (BOE núm. 206 Jueves 27 agosto 1992)	B.O.E.	B.O.E.	Castellano
1992	31 Intermusik (Revista mensual)	Colectivo	Intermusik	Alemán
1992	32 Das kleine buch der Akkordeon-Akustik	Fehlhaber, Werner	Hohner	Alemán
1992 (1990) (1984)	33 The golden age of the accordion	Flynn, Ronald	Flynn Associates Publishing Company	Inglés
1993/94/95	34 Notiziario di informazione musicale	Colectivo	Comune di Castelfidardo	Italiano
1994	35 Studien zur Didaktik des Akkordeonspiels (Ein Beitrag zum Instrumentalunterrich). [Handbuch der Harmonika-instrumente Band V Schriften zur Akkordeonistik Teil 1]	Fischer, Romald	Karthause-Schmülling Musikverlager	Alemán
1994	36 Harmonikka taidemusiikissa	Kymäläinen, Helka	Helka Kymäläinen Sibelius-Akatemia Suomen Harmonikkainstituuti	Finlandés Inglés
1995	37 REAL DECRETO 617/1995, de 21 de abril, por el que se establece los aspectos básicos del currículo del grado superior de Música y se regula la prueba de acceso a estos estudios. (BOE núm. 134 Martes 6 junio 1995)	B.O.E.	B.O.E.	Castellano
1995!	38 Cent anys d´accordió diatònic a Catalunya	Blasco, Artur	Col.lecció Artur Blasco (Associació Arsèguel i els Acordeonistes del Pirineu)	Catalán
1995	39 Planet Squeezebox	Shapiro, Michal	Ellipsis Arts…	Inglés
1996	40 The Wheatstone English Concertina in Victorian England	Atlas, Allan W.	Clarendon Press	Inglés
1996	41 Tradifolk Calendari de trobades i festivals de música tradicional i popular dels Països Catalans (C. A. T.) Centre Artesà Tradicionàrius	Colectivo	C. A. T. (Centre Artesà Tradicionàrius)	Catalán
1996	42 Trovada amb els acordeonistes del Pirineu 20 anys (1976-1996)	Colectivo	Associació Arsèguel i els Acordeonistes del Pirineu	Catalán
1997	43 Die Balginstrumente [Handbuch der Harmonika-Instrumente Band V]	Luck, Hans	Schmülling	Alemán
1998	44 Handharmonika-instrumente Chromatische Akkordeons Diatonische Handharmonikas Concertinas Konzertinas Bandonions Teil 1 Instrumentekunde	Schwall, Toni	Toni Schwall	Alemán
1999	45 ORDEN de 25 de junio de 1999 por la que se establece el currículo del grado superior de las enseñanzas de Música. (BOE núm. 158 Sábado 3 julio 1999)	B.O.E.	B.O.E.	Castellano
2000	46 Acordeón para compositores (separata de la revista Música y Educación) Año XIII, 2 - Núm. 42 - Junio 2000, Madrid	Colectivo	Musicalis S. A.	Español
2000	47 The Art of Bayan Playing	Lips, Friedrich	Intermusik	Inglés

12. L.O.G.S.E

12. 1. ASPECTOS BÁSICOS DEL CURRÍCULO DE LOS GRADOS ELEMENTAL Y MEDIO.
(OBJETIVOS)
(REAL DECRETO 756/1992, DE 26 DE JUNIO.) BOE NÚM. 206 JUEVES 27 AGOSTO 1992).

12. 2. CURRÍCULO DE LOS GRADOS ELEMENTAL Y MEDIO. (M. E. C.)
(ASIGNATURAS Y TIEMPOS LECTIVOS)
(ORDEN DE 28 DE AGOSTO DE 1992. BOE NÚM. 217 MIÉRCOLES 9 SEPTIEMBRE 1992).

12. 3. INSTRUMENTOS
GRADO ELEMENTAL
(ORDEN DE 28 DE AGOSTO DE 1992 (BOE NÚM. 217 MIÉRCOLES 9 SEPTIEMBRE 1992).

12. 4. ACORDEON
GRADO ELEMENTAL
(ORDEN DE 28 DE AGOSTO DE 1992. BOE NÚM. 217 MIÉRCOLES 9 SEPTIEMBRE 1992).

12. 5. INSTRUMENTOS
GRADO MEDIO
(ORDEN DE 28 DE AGOSTO DE 1992. BOE NÚM. 217 MIÉRCOLES 9 SEPTIEMBRE 1992).

12. 6. ACORDEON
GRADO MEDIO
(ORDEN DE 28 DE AGOSTO DE 1992 (BOE NÚM. 217 MIÉRCOLES 9 SEPTIEMBRE 1992).

12. 7. PRINCIPIOS METODOLÓGICOS DE LOS GRADOS ELEMENTAL Y MEDIO
GRADOS ELEMENTAL Y MEDIO
(ORDEN DE 28 DE AGOSTO DE 1992 (BOE NÚM. 217 MIÉRCOLES 9 SEPTIEMBRE 1992).

12. 8. CRITERIOS DE EVALUACIÓN
(GRADO ELEMENTAL)
(ORDEN DE 28 DE AGOSTO DE 1992. BOE NÚM. 217 MIÉRCOLES 9 SEPTIEMBRE 1992).

12. 9. ASPECTOS BÁSICOS DEL CURRÍCULO DE GRADO SUPERIOR.
(CARGA LECTIVA MÍNIMA DE 1500 HORAS)
(REAL DECRETO 617/1995, DE 21 DE ABRIL. BOE NÚM. 134 MARTES 6 JUNIO 1995).

12. 10. CURRÍCULO DE GRADO SUPERIOR.
(ESPECIALIDAD ACORDEÓN)
(ORDEN DE 25 DE JUNIO DE 1999. BOE NÚM. 158 SÁBADO 3 JULIO 1999).

12. 11. CURRÍCULO DE GRADO SUPERIOR.
(ESPECIALIDAD PEDAGOGÍA/ACORDEÓN)
(ORDEN DE 25 DE JUNIO DE 1999. BOE NÚM. 158 SÁBADO 3 JULIO 1999).

12. L.O.G.S.E

12. 1. ASPECTOS BÁSICOS DEL CURRÍCULO DE LOS GRADOS ELEMENTAL Y MEDIO.

(OBJETIVOS)
(REAL DECRETO 756/1992, DE 26 DE JUNIO.) BOE NÚM. 206 JUEVES 27 AGOSTO 1992).

El **grado elemental** de las enseñanzas de música tendrá como objetivo contribuir a desarrollar en los alumnos las siguientes capacidades:

a) Apreciar la importancia de la música como lenguaje artístico y medio de expresión cultural de los pueblos y de las personas.

b) Expresarse con sensibilidad musical y estética para interpretar y disfrutar la música de las diferentes épocas y estilos y para enriquecer sus posibilidades de comunicación y de realización personal.

c) Tocar en público, con la necesaria seguridad en sí mismos, para comprender la función comunicativa de la interpretación musical.

d) Interpretar música en grupo habituándose a escuchar otras voces o instrumentos y a adaptarse equilibradamente al conjunto.

e) Ser conscientes de la importancia del trabajo individual y adquirir las técnicas de estudio que permitan la autonomía en el trabajo y la valoración del mismo.

f) Valorar el silencio como elemento indispensable para el desarrollo de la concentración, la audición interna y el pensamiento musical.

El **grado medio** de las enseñanzas de música tendrá como objetivo contribuir a desarrollar en los alumnos las siguientes capacidades:

a) Habituarse a escuchar música para formar su cultura musical y establecer un concepto estético que les permita fundamentar y desarrollar los propios criterios interpretativos.

b) Analizar y valorar críticamente la calidad de la música en relación con sus valores intrínsecos.

c) Participar en actividades de animación musical y cultural que les permitan vivir la experiencia de trasladar el goce de la música a otros.

d) Valorar el dominio del cuerpo y de la mente para utilizar con seguridad la técnica y concentrarse en la audición e interpretación.

e) Aplicar los conocimientos armónicos, formales e históricos para conseguir una interpretación artística de calidad.

f) Tener la disposición necesaria para saber integrarse en un grupo como un miembro más del mismo o para actuar como responsable del conjunto.

g) Actuar en público con autocontrol, dominio de la memoria y capacidad comunicativa.

h) Conocer e interpretar obras escritas en lenguajes musicales contemporáneos, como toma de contacto con la música de nuestro tiempo.

i) Formarse una imagen ajustada de sí mismos, de las propias características y posibilidades, y desarrollar hábitos de estudio valorando el rendimiento en relación con el tiempo empleado.

12. 2. CURRÍCULO DE LOS GRADOS ELEMENTAL Y MEDIO. (M. E. C.)

(ASIGNATURAS Y TIEMPOS LECTIVOS)
(ORDEN DE 28 DE AGOSTO DE 1992. BOE NÚM. 217 MIÉRCOLES 9 SEPTIEMBRE 1992).

Elemental (Asignaturas)	**Horas semanales**
PRIMER CURSO	
• Instrumento	
Clase individual	1
Clase colectiva	1
• Lenguaje musical	2
SECUNDO CURSO	
• Instrumento	
Clase individual	1
Clase colectiva	1
• Lenguaje musical	2
TERCER CURSO	
• Instrumento	
Clase individual	1
Clase colectiva	1
• Lenguaje musical	2
• Coro	1.30
CUARTO CURSO	
• Instrumento	
Clase individual	1
Clase colectiva	1
• Lenguaje musical	2
• Coro	1.30

Medio (Asignaturas)[1]	**Horas semanales**
PRIMER CICLO: 2 AÑOS	
• Acordeón	
Clase individual	1
Clase colectiva	1
• Lenguaje musical	2
• Piano complementario	0.30
SECUNDO CICLO: 2 AÑOS	
• Acordeón (clase individual)	1
• Armonía	2
• Piano complementario	0.30
• Música de cámara	1
TERCER CICLO: 2 AÑOS	
• Acordeón (clase individual)	1
• Música de cámara	1.30
• Historia de la música	2
• Opción a):[2]	
Análisis	1.30
Asignatura optativa	1
• Opción b):[2]	
Fundamentos de Composición	3

[1] Además de las asignaturas relacionadas, todos los alumnos tendrán que cursar dos años de Coro a lo largo del grado medio con un tiempo semanal de clase de 1.30 horas.

[2] Todos los alumnos tendrán que elegir, en el tercer ciclo, una de estas dos opciones.

12. 3. INSTRUMENTOS

GRADO ELEMENTAL
(ORDEN DE 28 DE AGOSTO DE 1992 (BOE NÚM. 217 MIÉRCOLES 9 SEPTIEMBRE 1992)

Introducción

Los cuatro cursos que componen el grado elemental configuran una etapa de suma importancia para el desarrollo del futuro instrumentista, ya que a lo largo de este período han de quedar sentadas las bases de una técnica correcta y eficaz y, lo que es aún más importante, de unos conceptos musicales que cristalicen, mediando el tiempo necesario para la maduración de todo ello, en una auténtica conciencia de intérprete.

La problemática de la interpretación comienza por el correcto entendimiento del texto, un sistema de signos recogidos en la partitura que, pese a su continuo enriquecimiento a lo largo de los siglos, padece –y padecerá siempre– de irremediables limitaciones para representar el fenómeno musical como algo esencialmente necesitado de recreación, como algo susceptible de ser abordado desde perspectivas subjetivamente diferentes.

Esto, por lo pronto, supone el aprendizaje -que puede ser previo o simultáneo con la práctica instrumental- del sistema de signos propio de la música, que se emplea para fijar, siquiera sea de manera a veces aproximativa, los datos esenciales en el papel. La tarea del futuro intérprete consiste por lo tanto en 1º aprender a leer correctamente la partitura; 2º penetrar después, a través de la lectura, en el sentido de lo escrito para poder apreciar su valor estético, y, 3º desarrollar al propio tiempo, la destreza necesaria en el manejo de un instrumento para que la ejecución de ese texto musical adquiera su plena dimensión de mensaje expresivamente significativo.

Una concepción pedagógica moderna ha de partir de una premisa básica: la vocación musical de un niño puede, en numerosísimos casos –tal vez en la mayoría de ellos- no estar aún claramente definida, lo cual exige de manera imperativa que la suma de conocimientos teóricos que han de inculcársele y las inevitables horas de práctica a las que se verá sometido le sean presentadas de manera tan atractiva y estimulante como sea posible, para que él se sienta verdaderamente interesado en la tarea que se le propone, y de esa manera su posible incipiente vocación se vea reforzada

La evolución intelectual y emocional a la edad en que se realizan los estudios de Grado elemental –8 a 12 años, aproximadamente– es muy acelerada; ello implica que los planteamientos pedagógicos, tanto en el plano general de la didáctica como en el más concreto y subjetivo de la relación personal entre profesor y alumno han de adecuarse constantemente a esa realidad cambiante que es la personalidad de este último, aprovechar al máximo la gran receptividad que es característica de la edad infantil, favorecer el desarrollo de sus dotes innatas, estimular la maduración de su afectividad y, simultáneamente, poner a su alcance los medios que le permitan ejercitar su creciente capacidad de abstracción.

La música, como todo lenguaje, se hace inteligible a través de un proceso más o menos dilatado de familiarización que comienza en la primera infancia, mucho antes de que el alumno esté en la edad y las condiciones precisas para iniciar estudios especializados de grado elemental. Cuando llega ese momento, el alumno, impregnado de la música que llena siempre su entorno, ha aprendido ya a reconocer por la vía intuitiva los elementos de ese lenguaje; posee, en cierto modo, las claves que le permiten “entenderlo”, aún cuando desconozca las leyes que lo rigen. Pero le es preciso poseer los medios para poder “hablarlo”, y son estos medios los que ha de proporcionarle la enseñanza del grado elemental junto al adiestramiento en el manejo de los recursos del instrumento elegido –eso que de manera más o menos apropiada llamamos “técnica”- es necesario encaminar la conciencia del alumno hacia una comprensión más profunda del fenómeno musical y de las exigencias que plantea su interpretación, y para ello hay que comenzar a hacerle observar los elementos sintácticos sobre los que reposa toda estructura musical, incluso en sus manifestaciones más simples, y que la interpretación, en todos sus aspectos, expresivos o morfológicos (dinámica, agógica, percepción de la unidad de los diferentes componentes, formales y de la totalidad de ellos, es decir, de la forma global) está funcionalmente ligada a esa estructura sintáctica. Esta elemental “gramática” musical no es sino la aplicación concreta al repertorio de obras

que componen el programa que el alumno debe realizar de los conocimientos teóricos adquiridos en otras disciplinas -Lenguaje musical, fundamentalmente-, conocimientos que habrán de ser ampliados y profundizados en el Grado Medio mediante el estudio de las asignaturas correspondientes.

En este sentido, es necesario, por no decir imprescindible, que el instrumentista aprenda a valorar la importancia que la memoria -el desarrollo de esa esencial facultad intelectual- tiene en su formación como mero ejecutante y, más aún, como intérprete. Conviene señalar que al margen de esa básica memoria subconsciente constituida por la inmensa y complejísima red de acciones reflejas, de automatismos, sin los cuales la ejecución instrumental seria simplemente impensable, en primer lugar sólo está sabido aquello que se puede recordar en todo momento; en segundo lugar, la memorización es un excelente auxiliar en el estudio, por cuanto, entre otras ventajas, puede suponer un considerable ahorro de tiempo y permite desentenderse en un cierto momento de la partitura para centrar toda la atención en la correcta solución de los problemas técnicos y en una realización musical y expresivamente válida, y, por último, la memoria juega un papel de primordial importancia en la comprensión unitaria, global de una obra, ya que al desarrollarse ésta en el tiempo sólo la memoria permite reconstituir la coherencia y la unidad de su devenir.

Para alcanzar estos objetivos, el instrumentista debe llegar a desarrollar las capacidades específicas que le permitan alcanzar el máximo dominio de las posibilidades de todo orden que le brinda el instrumento de su elección, soslayando constantemente el peligro de que dichas capacidades queden reducidas a una mera ejercitación gimnástica.

12. 4. ACORDEON

GRADO ELEMENTAL
(ORDEN DE 28 DE AGOSTO DE 1992. BOE NÚM. 217 MIÉRCOLES 9 SEPTIEMBRE 1992)

Objetivos

La enseñanza de Acordeón en el grado elemental tendrá como objetivo contribuir a desarrollar en los alumnos las capacidades siguientes:

a) Adoptar una posición adecuada para la correcta colocación del instrumento que permita el control de los elementos anatómico-funcionales que intervienen en la relación del conjunto "cuerpo-instrumento".

b) Coordinar cada uno de los diferentes elementos articulatorios que intervienen en a práctica del instrumento.

c) Conocer las características y posibilidades sonoras del instrumento y saber utilizarlas dentro de las exigencias de nivel.

d) Interpretar un repertorio básico integrado por obras de diferentes estilos, de una dificultad acorde con este nivel, como solista y como miembro de un grupo.

e) Controlar la producción y calidad del sonido a través de la articulación digital y la articulación del fuelle

Contenidos

Desarrollo de la sensibilidad auditiva como premisa indispensable para la obtención de una buena calidad de sonido. Desarrollo paralelo de ambas manos dentro de la modalidad de instrumento elegida (MI-MIII "free bass" o MI-MIII/II "convertor"). Estudio de los diversos sistemas de escritura y grafías propias del instrumento. Coordinación, independencia, simultaneidad y sincronización de los diversos elementos articulatorios: dedos, manos, antebrazo/fuelle, etc. Independencia de manos y dedos: dos voces o lineas en la misma mano, diferencia entre melodía y acompañamiento, polirrítmia. Control del sonido: ataque, mantenimiento y cese del sonido; regularidad y gradación rítmica y dinámica; simultaneidad e independencia de las partes en la interpretación de diversas texturas, etc. Estudio del fuelle: posibilidades y efectos, empleo de respiración y ataque, regularidad, dinámica, acentos de antebrazo, brazo, etc. Estudio de la registración: cambios de registros durante la interpretación, conocimiento aplicado de la función de los registros para comprender la relación entre lo escrito y lo escuchado, registración de obras, etc. Interpretación de texturas melódicas, al unísono (MI/III), polifónicas (MI/III), homofónicas (MI-MIII/II), etc. Aplicación práctica de los conceptos de "posición fija" y "desplazamiento de la posición" sobre los diferentes manuales; digitación de pequeños fragmentos en función de sus características musicales: *tempo*, movimientos melódicos, articulación, etc. Aprendizaje de los diversos modos de ataque y articulación digital (legato, staccato, etc.), articulación de fuelle (trémolo de fuelle, ricochet de fuelle, etc.) y de las combinaciones de ambas. Utilización de la dinámica y efectos diversos. Práctica de la lectura a vista. Entrenamiento permanente y progresivo de la memoria. Adquisición de hábitos correctos y eficaces de estudio, iniciación a la comprensión de las estructuras musicales en sus distintos niveles – motivos, temas, períodos, frases, secciones, etc.- para llegar a través de ello a una interpretación consciente y no meramente intuitiva. Selección progresiva en cuanto al grado de dificultad de los ejercicios, estudios y obras del repertorio acordeonístico que se consideren útiles para el desarrollo conjunto de la capacidad musical y técnica del alumno. Práctica de conjunto.

12. 5. INSTRUMENTOS

GRADO MEDIO
(ORDEN DE 28 DE AGOSTO DE 1992. BOE NÚM. 217 MIÉRCOLES 9 SEPTIEMBRE 1992)

Introducción

La música es un arte que, en medida parecida al arte dramático, necesita esencialmente la presencia de un mediador entre el creador y el público al que va destinado el producto artístico: este mediador es el intérprete.

Corresponde al intérprete, en sus múltiples facetas de instrumentista, cantante, director, etc., ese trabajo de mediación, comenzando la problemática de su labor por el correcto entendimiento del texto, un sistema de signos recogidos en la partitura que, pese a su continuo enriquecimiento a lo largo de los siglos, padece -y padecerá siempre- de irremediables limitaciones para representar el fenómeno musical como algo esencialmente necesitado de recreación, como algo susceptible de ser abordado desde perspectivas subjetivamente diferentes. El hecho interpretativo es, por definición, diverso. Y no sólo por la radical incapacidad de la grafía para apresar por entero una realidad -el fenómeno sonoro/temporal en que consiste la música- que se sitúa en un plano totalmente distinto al de la escritura, sino, sobre todo, por esa especial manera de ser de la música, lenguaje expresivo por excelencia, lenguaje de los "afectos", como decían los viejos maestros del XVII y el XVIII, lenguaje de las emociones, que pueden ser expresadas con tantos acentos diferentes como artistas capacitados se acerquen a ella para descifrar y trasmitir su mensaje.

Esto, por lo pronto, supone el aprendizaje –que puede ser previo o simultáneo con la práctica instrumental– del sistema de signos propio de la música, que se emplea para fijar, siquiera sea de manera a veces aproximativa, los datos esenciales en el papel. La tarea del futuro intérprete consiste por lo tanto en: aprender a leer correctamente la partitura; penetrar después, a través de la lectura, en el sentido de lo escrito para poder apreciar su valor estético, y desarrollar al propio tiempo, la destreza necesaria en el manejo de un instrumento para que la ejecución de ese texto musical adquiera su plena dimensión de mensaje expresivamente significativo, para poder trasmitir de manera persuasiva, convincente, la emoción de orden estético que en el espíritu del intérprete despierta la obra musical cifrada en la partitura.

Para alcanzar estos objetivos, el instrumentista debe llegar a desarrollar las capacidades específicas que le permitan alcanzar el máximo dominio de las posibilidades de todo orden que le brinda el instrumento de su elección, posibilidades que se hallan reflejadas en la literatura que nos han legado los compositores a lo largo de los siglos, toda una suma de repertorios que, por lo demás, no cesa de incrementarse. Al desarrollo de esa habilidad, a la plena posesión de esa destreza en el manejo del instrumento, es a lo que llamamos técnica.

El pleno dominio de los problemas de ejecución que plantea el repertorio del instrumento es, desde luego, una tarea prioritaria para el intérprete, tarea que, además, absorbe un tiempo considerable dentro del total de horas dedicadas a su formación musical global. De todas maneras ha de tenerse muy en cuenta que el trabajo técnico, representado por esas horas dedicadas a la práctica intensiva del instrumento, debe estar siempre indisociablemente unido en la mente del intérprete a la realidad musical a la que se trata de dar cauce, soslayando constantemente el peligro de que el estudio quede reducido a una mera ejercitación gimnástica.

En este sentido, es necesario, por no decir imprescindible, que el instrumentista aprenda a valorar la importancia que la memoria -el desarrollo de esa esencial facultad intelectual- tiene en su formación como mero ejecutante y, más aún, como intérprete, incluso si en su práctica profesional normal -instrumentista de orquesta, grupo de cámara, etc.- no tiene necesidad absoluta de tocar sin ayuda de la parte escrita. No es éste el lugar de abordar en toda su extensión la importancia de la función de la memoria en el desarrollo de las capacidades del intérprete, pero sí de señalar que al margen de esa básica memoria subconsciente constituida por la inmensa y complejísima red de acciones reflejas, de automatismos, sin los cuales la ejecución instrumental sería simplemente impensable: sólo está sabido aquello que se puede recordar en todo momento; la memorización es un excelente auxiliar en el estudio, por cuanto, entre otras ventajas, puede suponer un considerable ahorro de tiempo, permitiendo desentenderse en un cierto momento de la partitura para centrar

toda la atención en la correcta solución de los problemas técnicos y en una realización musical y expresivamente válida; y, por último, la memoria juega un papel de primordial importancia en la comprensión unitaria, global de una obra, ya que al desarrollarse ésta en el tiempo sólo la memoria permite reconstituir la coherencia y la unidad de su devenir.

La formación y el desarrollo de la sensibilidad musical, partiendo, por supuesto, de unas disposiciones y afinidades innatas en el alumno, constituyen un proceso continuo, alimentado básicamente por el conocimiento cada vez más amplio y profundo de la literatura de su instrumento. Naturalmente, a ese desarrollo de la sensibilidad contribuyen también, naturalmente, los estudios de otras disciplinas teórico-prácticas, así como los conocimientos de orden histórico que permitirán al instrumentista situarse en la perspectiva adecuada para que sus interpretaciones sean estilísticamente correctas.

El trabajo sobre esas otras disciplinas, que para el instrumentista pueden considerarse complementarias pero no por ello menos imprescindibles, conduce a una comprensión plena de la música como lenguaje, como medio de comunicación que, en tanto que tal, se articula y se constituye a través de una sintaxis, de unos principios estructurales que, si bien pueden ser aprehendidos por el intérprete a través de la vía intuitiva en las etapas iniciales de su formación, no cobran todo su valor más que cuando son plena y conscientemente asimilados e incorporados al bagaje cultural y profesional del intérprete.

Todo ello nos lleva a considerar la formación del instrumentista como un frente interdisciplinar de considerable amplitud que requiere un largo proceso formativo en el que juegan un importantísimo papel, por una parte, el cultivo temprano de las facultades puramente físicas y psico-motrices y, por otra, la progresión maduración personal, emocional y cultural del futuro intérprete.

12. 6. ACORDEON

GRADO MEDIO
(ORDEN DE 28 DE AGOSTO DE 1992 (BOE NÚM. 217 MIÉRCOLES 9 SEPTIEMBRE 1992)

Objetivos

La enseñanza de Acordeón en el grado medio tendrá como objetivo contribuir a desarrollar en los alumnos las capacidades siguientes:

a) Demostrar un control sobre el fuelle de manera que se garantice, además de la calidad sonora adecuada la consecución de los diferentes efectos propios del instrumento requeridos en cada obra.

b) Interpretar un repertorio (solista y de cámara) que incluya obras representativas de la literatura acordeonística de diferentes compositores, estilos, lenguajes y técnicas de importancia musical y dificultad adecuada a este nivel.

c) Aplicar con autonomía progresivamente mayor los conocimientos musicales para solucionar cuestiones relacionadas con la interpretación: digitación, registración, fuelle, etc.

d) Conocer las diversas convenciones interpretativas vigentes en distintos períodos de la historia de la música instrumental, especialmente las referidas a la escritura rítmica o a la ornamentación.

Contenidos

Desarrollo del perfeccionamiento técnico-interpretativo en función del repertorio y la modalidad instrumental elegida. Desarrollo de la velocidad y flexibilidad de los dedos. Perfeccionamiento de la técnica del fuelle como medio para conseguir calidad de sonido y conocimiento de los efectos acústicos propios del instrumento. Profundización en el trabajo de articulación y acentuación. Profundización en el estudio de la dinámica y de la registración. Iniciación a la interpretación de la música contemporánea y al conocimiento de sus grafías y efectos. Estudio del repertorio adecuado para este grado que incluya representación de las distintas escuelas acordeonísticas existentes. Elección de la digitación, articulación, fraseo e indicaciones dinámicas en obras donde no figuren tales indicaciones. Reconocimiento de la importancia de los valores estéticos de las obras. Toma de conciencia de las propias cualidades musicales y de su desarrollo en función de las exigencias interpretativas. Entrenamiento permanente y progresivo de la memoria. Práctica de la lectura a vista. Audiciones comparadas de grandes intérpretes para analizar de manera critica características de sus diferentes versiones. Práctica de conjunto.

12. 7. PRINCIPIOS METODOLÓGICOS DE LOS GRADOS ELEMENTAL Y MEDIO

(ORDEN DE 28 DE AGOSTO DE 1992 (BOE NÚM. 217 MIÉRCOLES 9 SEPTIEMBRE 1992)

La necesidad de adaptación física de la propia constitución corporal a las peculiaridades de los distintos instrumentos, hace que los estudios musicales deban ser iniciados a edades tempranas. La larga trayectoria formativa consecuente a la dificultad de estos estudios obliga a una forzosa simultaneidad de los mismos con los correspondientes a la enseñanza obligatoria y bachillerato; ello hace aconsejable que los procesos educativos de ambos tipos de enseñanza sigan los mismos principios de actividad constructiva como factor decisivo en la realización del aprendizaje, que, en último término, es construido por el propio alumno, modificando y reelaborando sus esquemas de conocimiento.

En un currículo abierto, los métodos de enseñanza son en amplia medida responsabilidad del profesor, y no deben ser completamente desarrollados por la autoridad educativa. Únicamente en la medida en que ciertos principios pedagógicos son esenciales a la noción y contenidos del currículo que se establece, esta justificado señalarlos. Por ello, con la finalidad de regular la práctica docente de los profesores y para desarrollar el currículo establecido en la presente Orden, se señalan los siguientes principios metodológicos de carácter general, principios que son válidos para todas las especialidades instrumentales y asignaturas que se regulan en la presente norma.

La interpretación musical, meta de las enseñanzas instrumentales es, por definición, un hecho diverso, profundamente subjetivo en cuyo resultado sonoro final se funden en unidad indisoluble el mensaje del creador contenido en la obra y la personal manera de transmitirlo del intérprete, que hace suyo ese mensaje modulándolo a través de su propia sensibilidad. Como en toda tarea educativa, es el desarrollo de la personalidad y la sensibilidad propias del alumno el fin último que se persigue aquí, de manera tanto más acusada cuanto que la música es, ante todo, vehículo de expresión de emociones y no de comunicación conceptual, en el que lo subjetivo ocupa por consiguiente, un lugar primordial.

A lo largo de un proceso de aprendizaje de esta índole, el profesor ha de ser más que nunca un guía, un consejero, que a la vez que da soluciones concretas a problemas o dificultades igualmente concretos, debe, en todo aquello que tenga un carácter más general, esforzarse en dar opciones y no en imponer criterios en orientar y no en conducir como de la mano hacia unos resultados predeterminados, y en estimular y ensanchar la receptividad y la capacidad de respuesta del alumno ante el hecho artístico. En la construcción de su nunca definitiva personalidad artística, el alumno es protagonista principal, por no decir único, el profesor no hace sino una labor de «arte mayéutica».

Una programación abierta, nada rígida, se hace imprescindible en materias como esta; los Centros, y dentro de ellos los profesores, deben establecer programaciones lo bastante flexibles como para que, atendiendo al incremento progresivo de la capacidad de ejecución (al «incremento» de la «técnica»), sea posible adaptarlas a las características y a las necesidades de cada alumno individual, tratando de desarrollar sus posibilidades tanto como de suplir sus carencias.

En lo que a la técnica se refiere, es necesario concebirla (y hacerla concebir al alumno), en un sentido profundo, como una verdadera «técnica de la interpretación», que rebasa con mucho el concepto de la pura mecánica de la ejecución (que, sin embargo, es parte integrante de ella); de hecho, la técnica, en su sentido más amplio, es la realización misma de la obra artística y, por tanto, se fusiona, se integra en ella y es, simultáneamente, medio y fin.

El proceso de enseñanza ha de estar presidido por la necesidad de garantizar la funcionalidad de los aprendizajes, asegurando que puedan ser utilizados en las circunstancias reales en que el alumno los necesite. Por aprendizaje funcional se entiende no sólo la posible aplicación práctica del conocimiento adquirido, sino también y sobre todo el hecho de que los contenidos sean necesarios y útiles para llevar a cabo otros aprendizajes y para enfrentarse con éxito a la adquisición de otros contenidos. Por otra parte, estos deben presentarse con una estructuración clara de sus relaciones, planteando, siempre que se considere pertinente, la interrelación entre distintos contenidos de una misma área y entre contenidos de distintas asignaturas.

El marcado carácter teórico de gran parte de los aspectos básicos de la cadena formada por las disciplinas de Lenguaje musical, Armonía, Análisis y Fundamentos de Composición, ha favorecido una enseñanza de las mismas en la que tradicionalmente su aspecto práctico se ha visto relegado de forma considerable. Los criterio de evaluación contenidos en la presente Orden desarrollan una serie de aspectos educativos de cuya valoración debe servirse el profesor para orientar al alumno hacia aquellos cuya carencia o deficiencia lo haga necesario, estableciéndose a través de los mismos una forma de aprendizaje en que el aspecto más esencialmente práctico de la música, el contacto directo con la materia sonora, debe desarrollarse a la par que la reflexión teórica que el mismo debe conllevar en este tipo de estudios.

En cuanto a las enseñanzas de Armonía, Análisis y Fundamentos de Composición, la audición de ejemplos, la lectura al teclado de los propios ejercicios, la repentización de esquemas armónicos en los que se empleen los distintos elementos y procedimientos estudiados y todos aquellos principios metodológicos en los que este presente el contacto directo con la materia sonora deberán considerarse indispensables en la planificación de estas enseñanzas, como lógico complemento de la realización escrita, paso previo a la plena interiorización de dichos elementos y procedimientos.

Por otro lado, la compleja normativa por la que la composición musical se ha regido durante las diferentes épocas y estilos que serán objeto de estudio durante esta etapa, y que constituye la base de las distintas técnicas compositivas rigurosas que configuran tradicionalmente estos estudios, deberá ser enfocada según criterios que conduzcan tanto a la soltura en su utilización como a una correcta valoración de la misma, que permita al alumno juzgar con la perspectiva necesaria su uso en la música perteneciente a los distintos períodos históricos -para lo que serán de gran utilidad tanto el análisis como el estudio estilístico práctico- y no le supongan el lastre que un exceso de rigor en su completo dominio solía conllevar. Para la consecución de esto último sera imprescindible que el desarrollo de la propia personalidad creativa del alumno -cuya aplicación es ya deseable desde el inicio de los estudios musicales- no sólo no se vea pospuesto por el estudio de las técnicas tradicionales, sino potenciado por medio de la composición de obras libres de forma paralela a la composición rigurosa tradicional.

Los proyectos y programaciones de los profesores deberán poner de relieve el alcance y significación que tiene cada una de las especialidades instrumentales y asignaturas en el ámbito profesional, estableciendo una mayor vinculación del centro con el mundo del trabajo y considerando este como objeto de enseñanza y aprendizaje, y como recurso pedagógico de primer orden.

El carácter abierto y flexible de la propuesta curricular confiere gran importancia al trabajo conjunto del equipo docente. El proyecto curricular es un instrumento ligado al ámbito de reflexión sobre la practica docente que permite al equipo de profesores adecuar el currículo al contexto educativo particular del Centro.

La información que suministra la evaluación debe servir como punto de referencia para la actuación pedagógica. Por ello, la evaluación es un proceso que debe llevarse a cabo de forma continua y personalizada, en la medida en que se refiere al alumno en su desarrollo peculiar, aportándole información sobre lo que realmente ha progresado respecto de sus posibilidades, sin comparaciones con supuestas normas preestablecidas de rendimiento.

Los procesos de evaluación tienen por objeto tanto los aprendizajes de los alumnos como los procesos mismos de enseñanza. Los datos suministrados por la evaluación sirven para que el equipo de profesores disponga de información relevante con el fin de analizar críticamente su propia intervención educativa y tomar decisiones al respecto. Para ello, la información suministrada por la evaluación continua de los alumnos debe relacionarse con las intenciones que se pretenden y con el plan de acción para llevarlas a cabo. Se evalúa, por tanto, la programación del proceso de enseñanza y la intervención del profesor como organizador de estos procesos.

12. 8. CRITERIOS DE EVALUACIÓN

(GRADO ELEMENTAL)
(ORDEN DE 28 DE AGOSTO DE 1992. BOE NÚM. 217 MIÉRCOLES 9 SEPTIEMBRE 1992).

1. Leer textos a primera vista con fluidez y comprensión. -Este criterio de evaluación pretende constatar la capacidad del alumno para desenvolverse con cierto grado de autonomía en la lectura de un texto.

2. Memorizar e interpretar textos musicales empleando la medida, afinación, articulación y fraseo adecuados a su contenido. -Este criterio de evaluación pretende comprobar a través de la memoria, la correcta aplicación de los conocimientos teórico-prácticos del lenguaje musical.

3. Interpretar obras de acuerdo con los criterios del estilo correspondiente.-Este criterio de evaluación pretende comprobar la capacidad del alumno para utilizar el *tempo*, la articulación y la dinámica como elementos básicos de la interpretación.

4. Describir con posterioridad a una audición los rasgos característicos de las obras escuchadas.-Con este criterio se pretende evaluar la capacidad para percibir y relacionar con los conocimientos adquiridos, los aspectos esenciales de obras que el alumno pueda entender según su nivel de desarrollo cognitivo y afectivo, aunque no las interprete por ser nuevas para él o resultar aún inabordables por su dificultad técnica.

5. Mostrar en los estudios y obras la capacidad de aprendizaje progresivo individual. -Este criterio de evaluación pretende verificar que el alumno es capaz de aplicar en su estudio las indicaciones del profesor y, con ellas, desarrollar una autonomía progresiva de trabajo que le permita valorar correctamente su rendimiento.

6. Interpretar en público como solista y de memoria, obras representativas de su nivel en el instrumento, con seguridad y control de la situación. -Este criterio de evaluación trata de comprobar la capacidad de memoria y autocontrol y el dominio de la obra estudiada. Asimismo pretende estimular el interés por el estudio y fomentar las capacidades de equilibrio personal que le permitan enfrentarse con naturalidad ante un publico.

7. Actuar como miembro de un grupo y manifestar la capacidad de tocar o cantar al mismo tiempo que escucha y se adapta al resto de los instrumentos o voces. -Este criterio de evaluación presta atención a la capacidad del alumno para adaptar la afinación, la precisión rítmica, dinámica, etc., a la de sus compañeros en un trabajo común.

12. 9. ASPECTOS BÁSICOS DEL CURRÍCULO DE GRADO SUPERIOR.

(CARGA LECTIVA MÍNIMA DE 1500 HORAS)
(REAL DECRETO 617/1995, DE 21 DE ABRIL. BOE NÚM. 134 MARTES 6 JUNIO 1995).

Materias	Horas	Contenidos
Acordeón:	180	Perfeccionamiento de las capacidades artística, musical y técnica, que permitan abordar la interpretación del repertorio más representativo instrumento. Conocimiento de los criterios interpretativos aplicables a dicho repertorio, de acuerdo con su evolución estilística.
Análisis:	180	Estudio de la obra musical a partir de sus materiales constructivos y de los diferentes criterios que intervienen en su comprensión y valoración. Conocimiento de los diferentes métodos analíticos, y su interrelación con otras disciplinas. Fundamentos estéticos y estilísticos de los principales compositores, escuelas y tendencias de la creación musical contemporánea. Práctica escrita e instrumental de los elementos y procedimientos armónicos y contrapuntísticos de las diferentes épocas y estilos.
Coro:	90	Interpretación del repertorio coral habitual a capella y con orquesta. Profundización en las capacidades relacionadas con la lectura a primera vista, la comprensión y. respuesta a las indicaciones del director, y la integración en el conjunto.
Historia de la música:	90	Profundización en el conocimiento de los movimientos y tendencias fundamentales en la historia de la música: aspectos artísticos, culturales y sociales.
Improvisación y acompañamiento:	90	La improvisación como medio de expresión. Improvisación a partir de elementos musicales (estructuras armónico-formales, melódicas, rítmicas etc.) o extramusicales (textos, imágenes, etc.). Aplicación de la improvisación a la práctica del acompañamiento.
Música de cámara/conjunto:	120	Profundización. en los aspectos propios de la interpretación camerística y de conjunto. Desarrollo de la lectura a primera vista, y de la capacidad de controlar, no sólo la propia función, sino el resultado del conjunto en agrupaciones con y sin director. Interpretación del repertorio camerístico y de conjunto.

© Tito Marcos. Método de acordeón. Revisión: marzo del 2011

12. 10. CURRÍCULO DE GRADO SUPERIOR. (ESPECIALIDAD ACORDEÓN)

(ORDEN DE 25 DE JUNIO DE 1999. BOE NÚM. 158 SÁBADO 3 JULIO 1999)

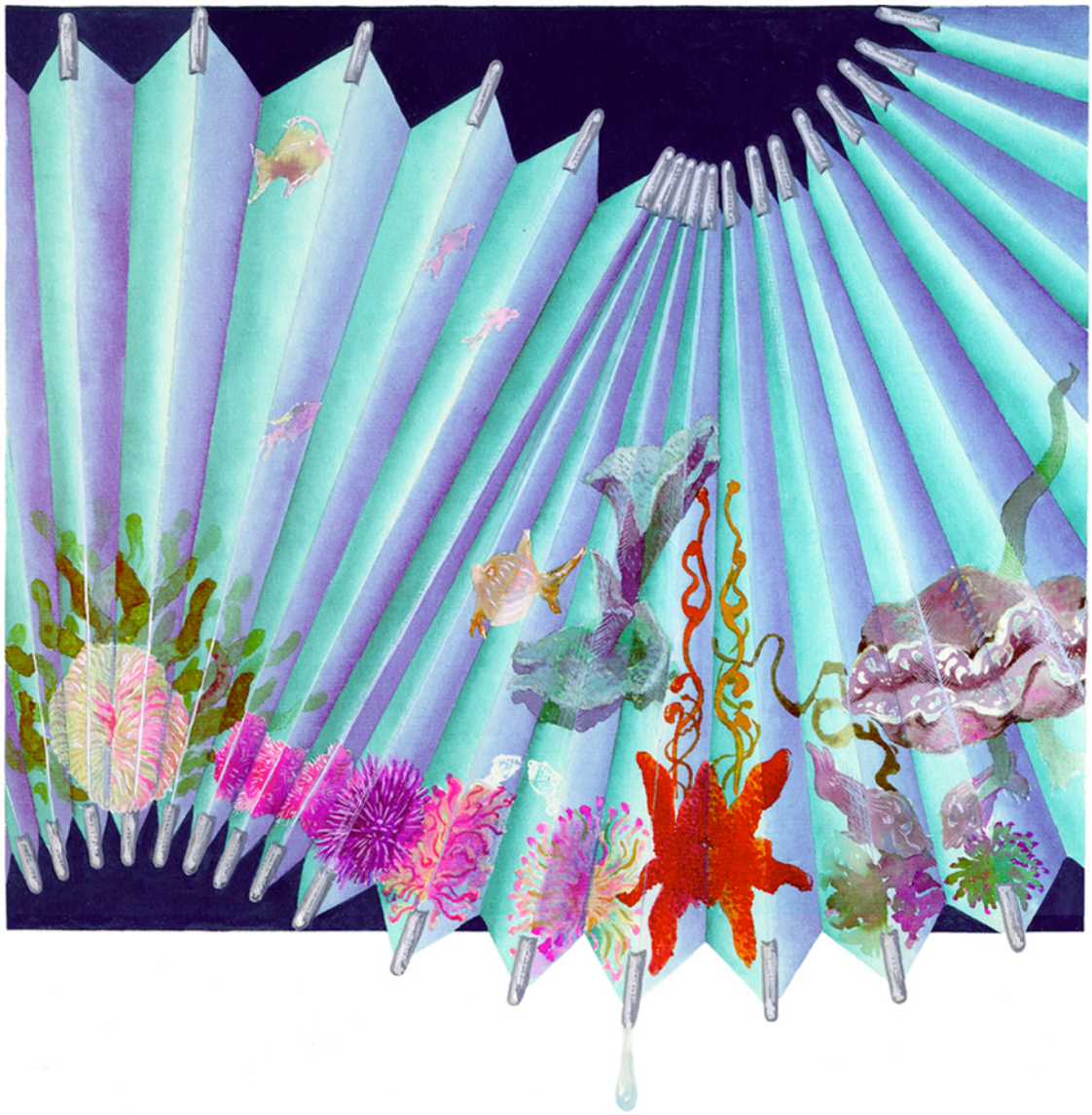
ESPECIALIDAD ACORDEÓN

Asignatura y número de cursos	Curso				Créditos	Materia de aspectos básicos
	1º	2º	3º	4º		
1. OBLIGATORIAS :					129	
A. Conocimientos centrales de la especialidad					18	
Acordeón (I-IV)	I	II	III	IV	18	Acordeón
B. Conocimientos teórico-humanísticos					40,5	
Análisis (1)		I			6	Análisis
Educación auditiva (I)	I				4,5	
Historia de la Música (I-II)	I	II			12	Hª del Música
Organología (I)			I		6	
Práctica armónico-contrapuntística (I-II)	I	II			12	Análisis
C. Conjunto					30	
Coro					12	Coro
Música de Cámara/Conjunto (I-III)	I	II	III		18	Música de Cámara/Conjunto
D. Otras asignaturas					40,5	
Fundamentos de mecánica y mantenimiento (I)	I				4,5	
Improvisación y acompañamiento (I-II)			I	II	6	Improv. y Acomp.
Segundo instrumento (I-II)	I	II			6	
Lectura e interpretación de la música contemporánea (I-II)			I	II	9	Análisis
Repentización (I)		I			3	Improv. y Acomp.
Transcripción (I-II)			I	II	12	
2. OPTATIVAS					30	
3. DE LIBRE ELECCIÓN					21	
TOTAL CRÉDITOS ESPECIALIDAD					180	

12. 11. CURRÍCULO DE GRADO SUPERIOR. (ESPECIALIDAD PEDAGOGÍA/ACORDEÓN)

(ORDEN DE 25 DE JUNIO DE 1999. BOE NÚM. 158 SÁBADO 3 JULIO 1999)

ESPECIALIDAD PEDAGOGÍA Opción b) Pedagogía de Acordeón						
Asignatura y número de cursos	Curso				Créditos	Materia de aspectos básicos
1. 0BLIGATORIAS :	1º	2º	3º	4º	178	
A. Conocimientos centrales de la especialidad					36	
Instrumento principal (I-IV)	I	II	III	IV	18	Instrumento
Didáctica de la Música (I-II)	I	II			9	Didáctica de la Música
Didáctica de la especialidad (I-II)			I	II	9	Didáctica de la especialidad
B. Conocimientos teórico-humanísticos					45	
Análisis (I)		I			6	Análisis
Educación auditiva (I-II)	I	II			9	
Historia de la Música (I-II)	I	II			12	Hª de la Música
Organología (I)			I		6	
Práctica armónico-contrapuntística (I-II)	I	II			12	Análisis
C. Conjunto					21	
a) Para todas las especialidades						
Coro					9	Coro
b) Acordeón						
Música de Cámara/Conjunto (I-II)	I	II			12	Música de Cámara
D. Otras asignaturas					76,5	
a) Para todas las especialidades					49,5	
Composición aplicada (I)			I		4,5	Composición aplicada
Didáctica de la Música de cámara (I)				I	4,5	Música de Cámara
Dirección de Conjunto instrumental (I)			I		4,5	
Fundamentos de la técnica del movimiento (I-II)			I	II	9	Movimiento
Improvisación en el instrumento principal (I-II)	I	II			6	Improvisación
Metodología de la investigación pedagógica (I)	I				3	Didáctica de la Música
Prácticas de profesorado (I-II)			I	II	9	Prácticas de profesorado
Psicología de la educación y del desarrollo en la edad escolar (I)			I		4,5	Psicopedagogía
Sociología de la educación (I)				I	4,5	Psicopedagogía
b) Acordeón					27	
Fundamentos de mecánica y mantenimiento (I)	I				4,5	
Improvisación (I)				I	3	Improvisación
Lectura e interpretación de la música contemporánea (I)			I		4,5	Análisis
Segundo instrumento (I-II)	I	II			6	
Transcripción (I-II)			I	II	9	Composición aplicada
2. OPTATIVAS					30,5	
3. DE LIBRE ELECCIÓN					21	
TOTAL CRÉDITOS ESPECIALIDAD					230	



1 2 3 4

© Tito Marcos. Método de acordeón. Revisión: diciembre del 2000

EJERCICIOS

MÉTODO DE ACORDEÓN, II

TITO MARCOS

© Tito Marcos. Método de acordeón. Revisión: diciembre del 2000

EJERCICIOS

REFERENCIAS 1

- BOTÓN DEL AIRE 1
- MII 1
- MII/BOTÓN DEL AIRE 1
- MI/MII 1
- MIII/MI 1
- BOTÓN DEL AIRE/MI/MIII (DOS PARTES SUCESIVAS) 2
- MII (BOTONES DE REFERENCIA TÁCTIL) 2

ARTICULACIÓN 3

- ARTICULACIÓN A DOS PARTES SUCESIVAS 3
- ARTICULACIÓN A DOS PARTES SIMULTÁNEAS 3
- MELODÍA ESPACIALIZADA 5
- COMBINACIÓN DE MANUALES 6

REGISTROS 7

- CAMBIO DE REGISTROS 7

POSICIONES 8

- POSICIÓN DE "DO" 8
- NOTAS LIGADAS 8
- EJERCICIOS RÍTMICO/MELÓDICOS SOBRE DISTINTAS POSICIONES 10

CAMBIOS DE POSICIÓN 12

- CRUZAMIENTOS (PASOS) DE LOS DEDOS 12
- DESPLAZAMIENTOS DE LA POSICIÓN 15
- SIMETRÍA DIGITAL 17

MANUAL II (BAJOS Y ACORDES) 18

- PRIMERA, SEGUNDA Y TERCERA HILERAS DE ACORDES 18
- SERIES DE 5AS 19
- SERIES DE 2AS 19
- EJERCICIO AUDITIVO 19

MANUAL II (B. S.) 20

BAJOS MELÓDICOS 20

APERTURAS INTERDIGITALES 21

APERTURAS 21

CAMBIO DE DEDO 22

DESPLAZAMIENTOS 22

SERIES Y PROGRESIONES 23

SINCRONIZACIÓN RÍTMICA 24

SERIES CROMÁTICAS 25

BAJOS Y ACORDES COMBINADOS 26

BAJOS COMBINADOS CON ACORDES MAYORES Y DE 7ª 27

GRÁFICOS DE REFERENCIA 28

GRÁFICO DE REFERENCIA 1 28

GRÁFICO DE REFERENCIA 2 29

GRÁFICO DE REFERENCIA 3 30

GRÁFICO DE REFERENCIA 4 31

GRÁFICO DE REFERENCIA 5 32

© Tito Marcos. Método de acordeón. Revisión: diciembre del 2000

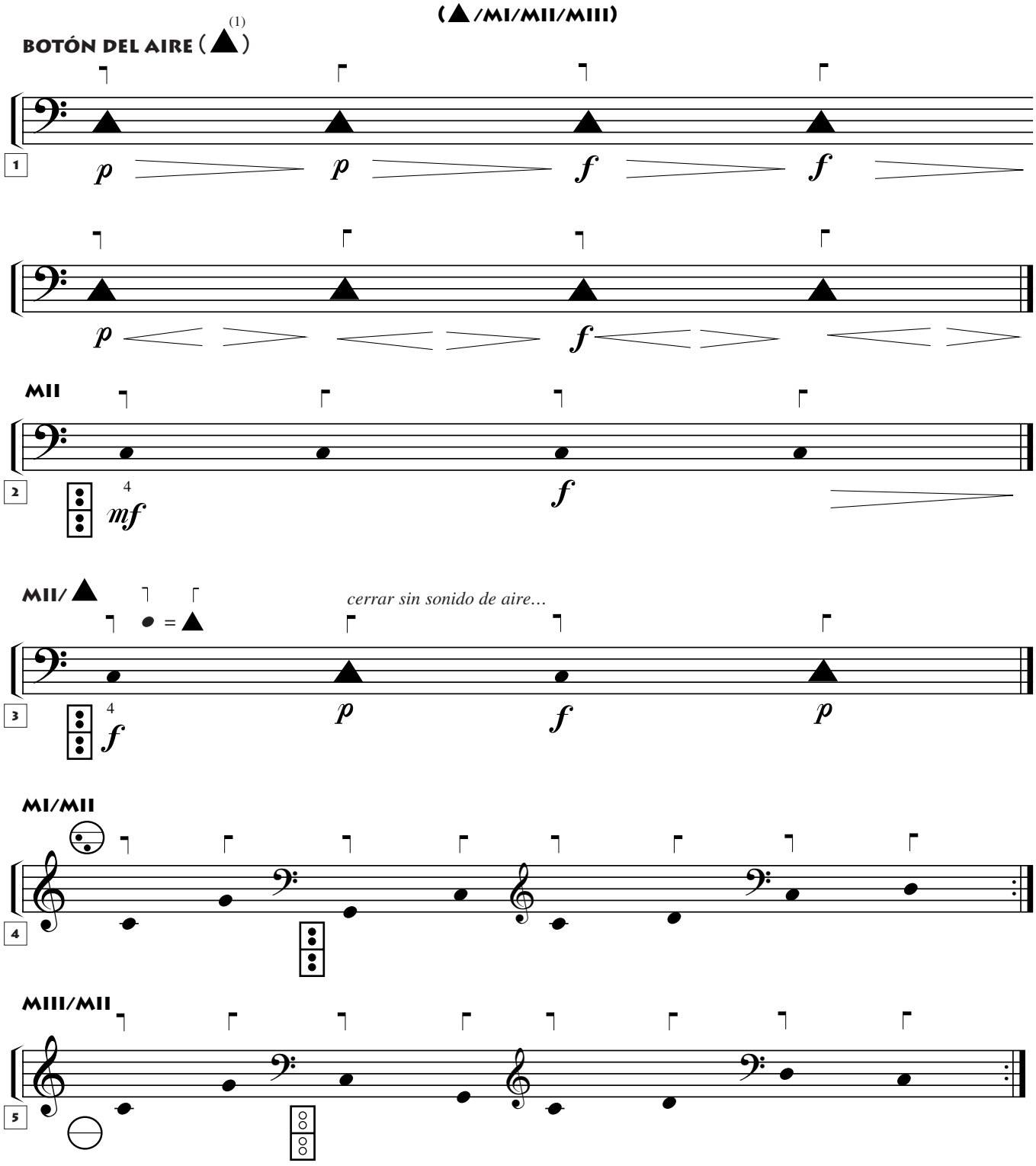
CONTENIDOS

APERTURAS INTERDIGITALES	21
ARTICULACIÓN	3
BAJOS MELÓDICOS (MII)	20
BAJOS Y ACORDES (MII)	18
BAJOS Y ACORDES COMBINADOS (MII)	26, 27
BOTÓN DEL AIRE	1
CAMBIO DE DEDO	22
CAMBIO DE POSICIÓN (CRUZAMIENTOS)	12
CAMBIO DE POSICIÓN (DESPLAZAMIENTOS)	15
CAMBIO DE REGISTROS	7
COMBINACIÓN DE MANUALES	6
CRUZAMIENTO DE LOS DEDOS	15
DESPLAZAMIENTOS	15, 22
EJERCICIO AUDITIVO	19
GRÁFICOS DE REFERENCIA	28-32
MELODÍA ESPACIALIZADA	5
MII (BAJOS SÓLOS)	20
MII (BAJOS Y ACORDES)	18
MII (BOTONES DE REFERENCIA TÁCTIL)	2
NOTAS LIGADAS	8
POSICIONES	8, 10
PROGRESIONES	23
REFERENCIAS	1
REGISTROS	7
SERIES CROMÁTICAS	25
SERIES DE 2AS Y 5AS	19
SERIES Y PROGRESIONES	23
SIMETRÍA DIGITAL	17
SINCRONIZACIÓN RÍTMICA	24
SINCRONIZACIÓN SIMÉTRICA DE LOS DEDOS	9

© Tito Marcos. Método de acordeón. Revisión: diciembre del 2000

REFERENCIAS

(▲/MI/MII/MIII)

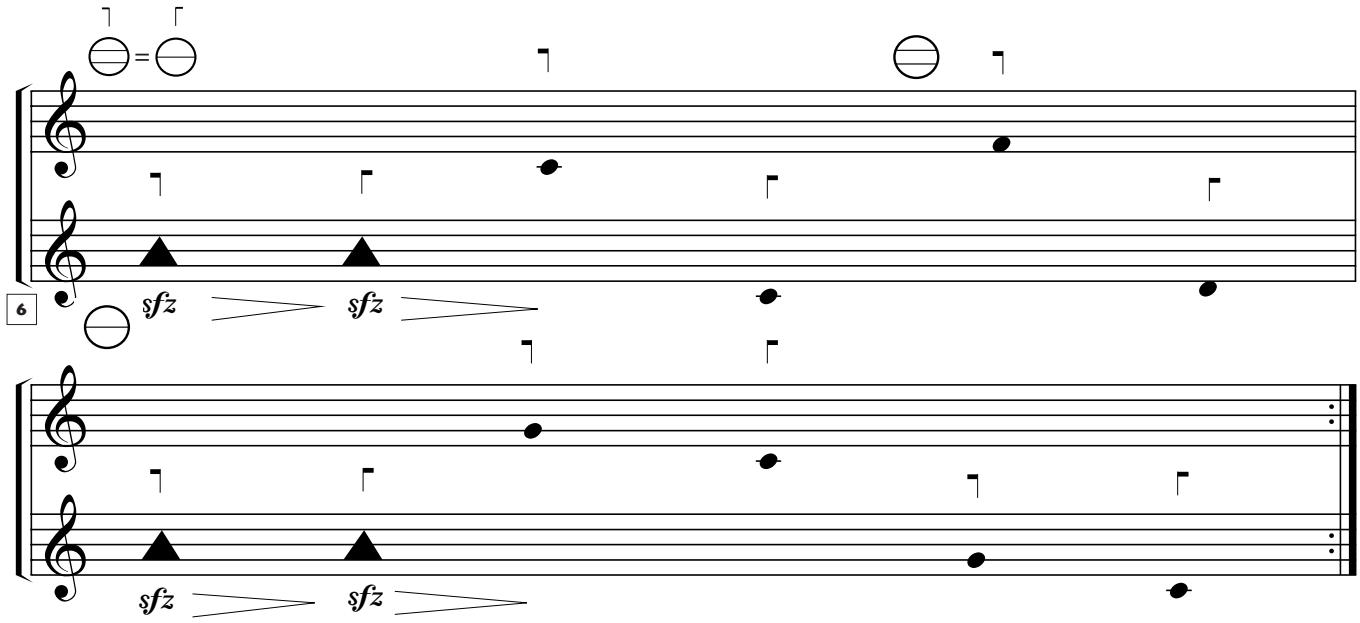


(1) Poner atención en escuchar el sonido producido por el botón del aire (▲), percibiendo la fluctuación tonal del timbre (sensación de que el sonido se hace más agudo -mas brillo- según se aumenta la presión del fuelle -aire-, o viceversa), aprovechando la mejor discriminación del oído ante las diferencias tonales, más significativas musicalmente (identificando intensidad dinámica (**I**) con entonación (**E**): sshiiiiuuuuiiiiuuuuiiii….(2)), para practicar no sólamente el movimiento de apertura y cierre del fuelle, sino iniciar al alumno en el estudio dinámico, desarrollando su sensibilidad auditiva.

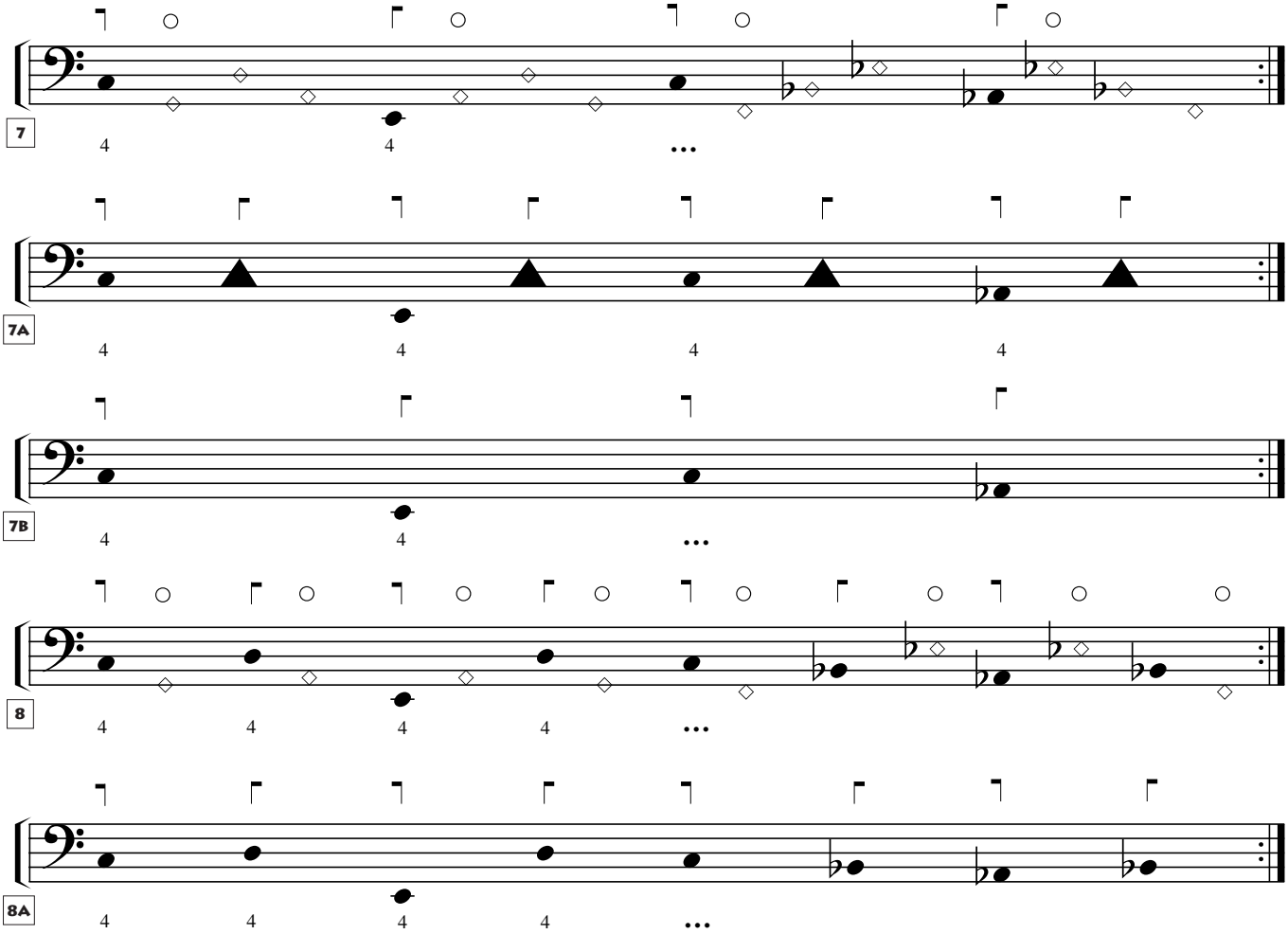
(2) Se utiliza aquí el principio opuesto a una de las características esenciales del instrumento: la propiedad que posee su principio sonoro (lengüeta libre metálica, accionada por aire) de disociar intensidad y entonación (+ **I** = **E**), con un gran ámbito de aplicación musical.

© Tito Marcos. Método de acordeón. Revisión: diciembre del 2000

▲/MI/MIII (DOS PARTES SUCESIVAS)



MII (BOTONES DE REFERENCIA TÁCTIL)

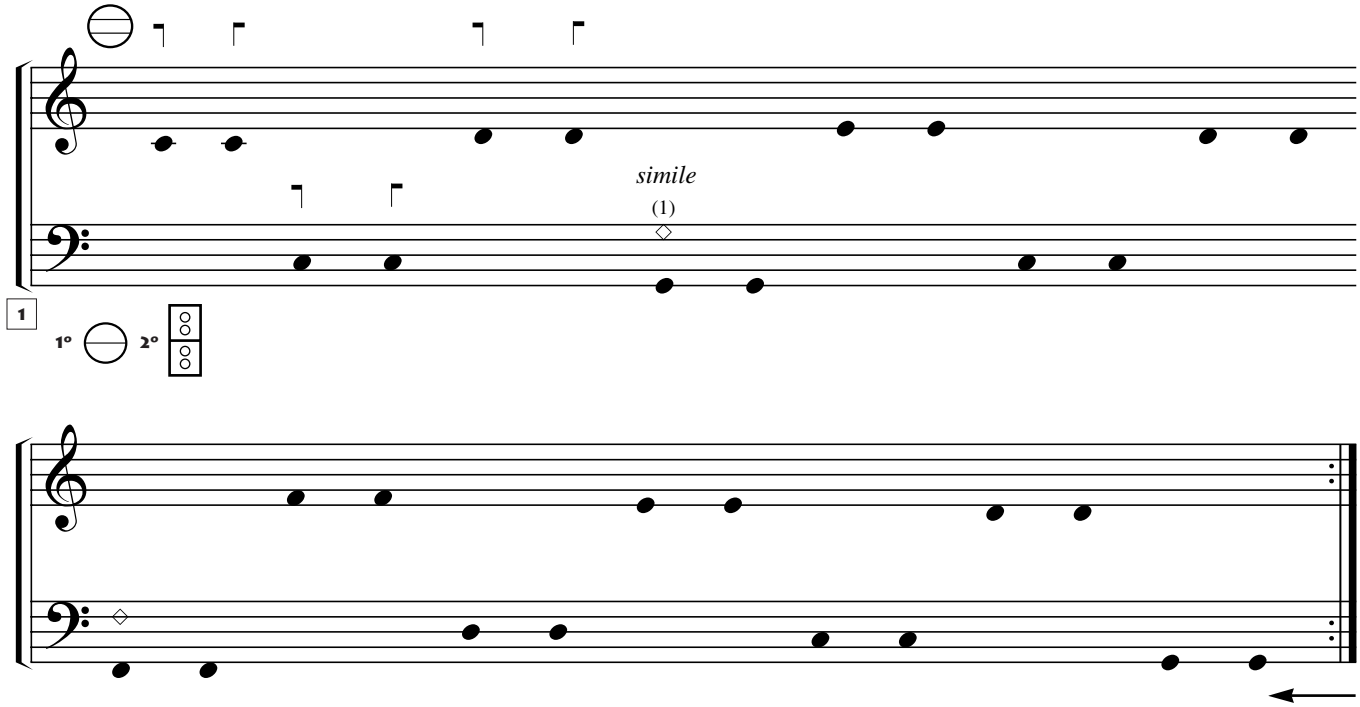


• Aprender estos ejercicios de memoria y tocar (mirando al gráfico de referencia, página II-31) empleando distintos dedos: 4, 3, 2 o 5.

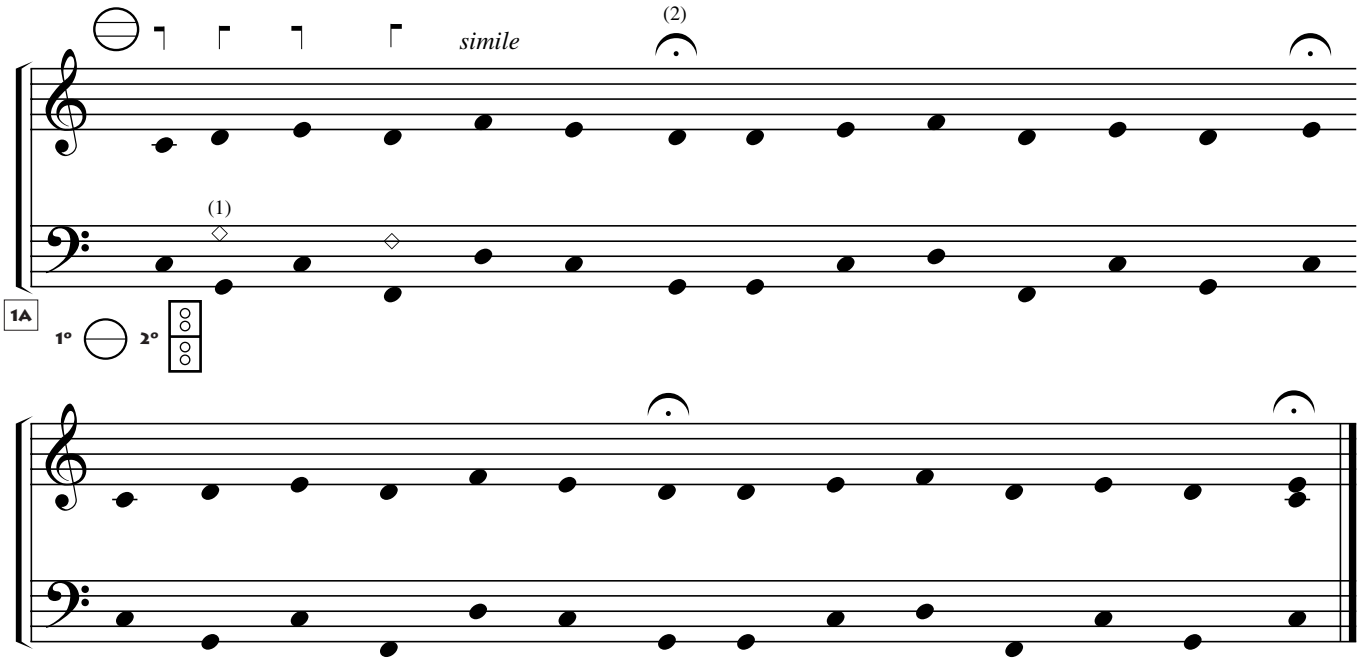
© Tito Marcos. Método de acordeón. Revisión: diciembre del 2000

ARTICULACIÓN

ARTICULACIÓN A DOS PARTES SUCESIVAS



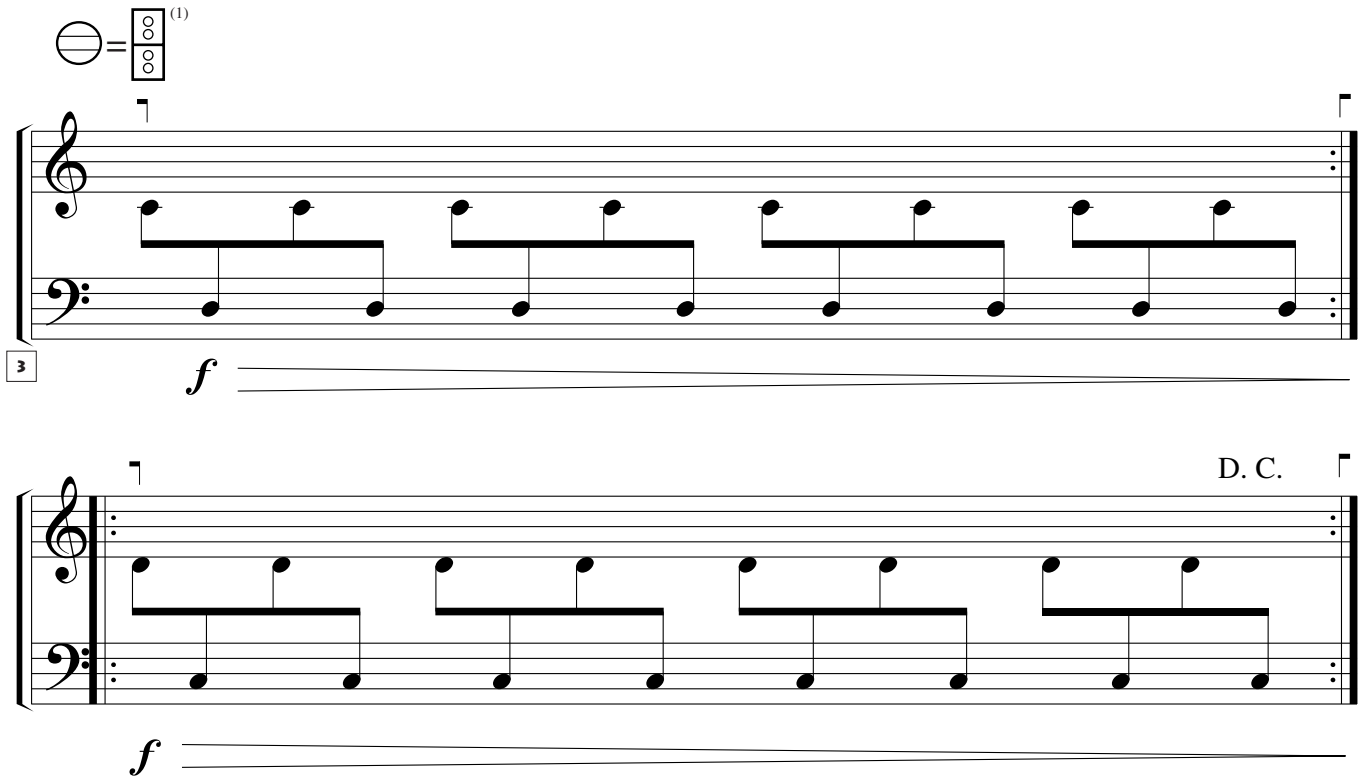
ARTICULACIÓN A DOS PARTES SIMULTÁNEAS



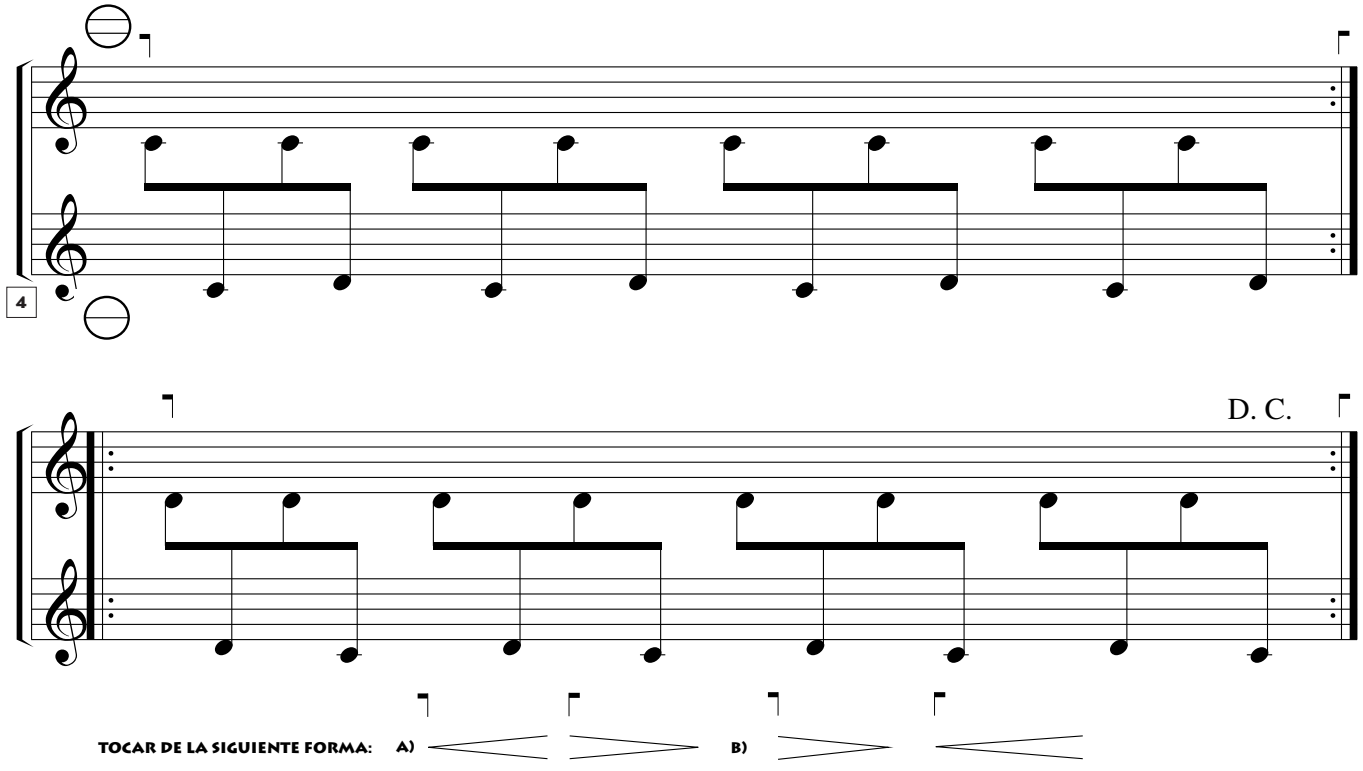
(1) Notas con cabeza de rombo para MIII.

(2) Tocar el ejercicio 1A mientras se lee el ejercicio 1: (anticipando la atención -"feed before"-…).

© Tito Marcos. Método de acordeón. Revisión: diciembre del 2000



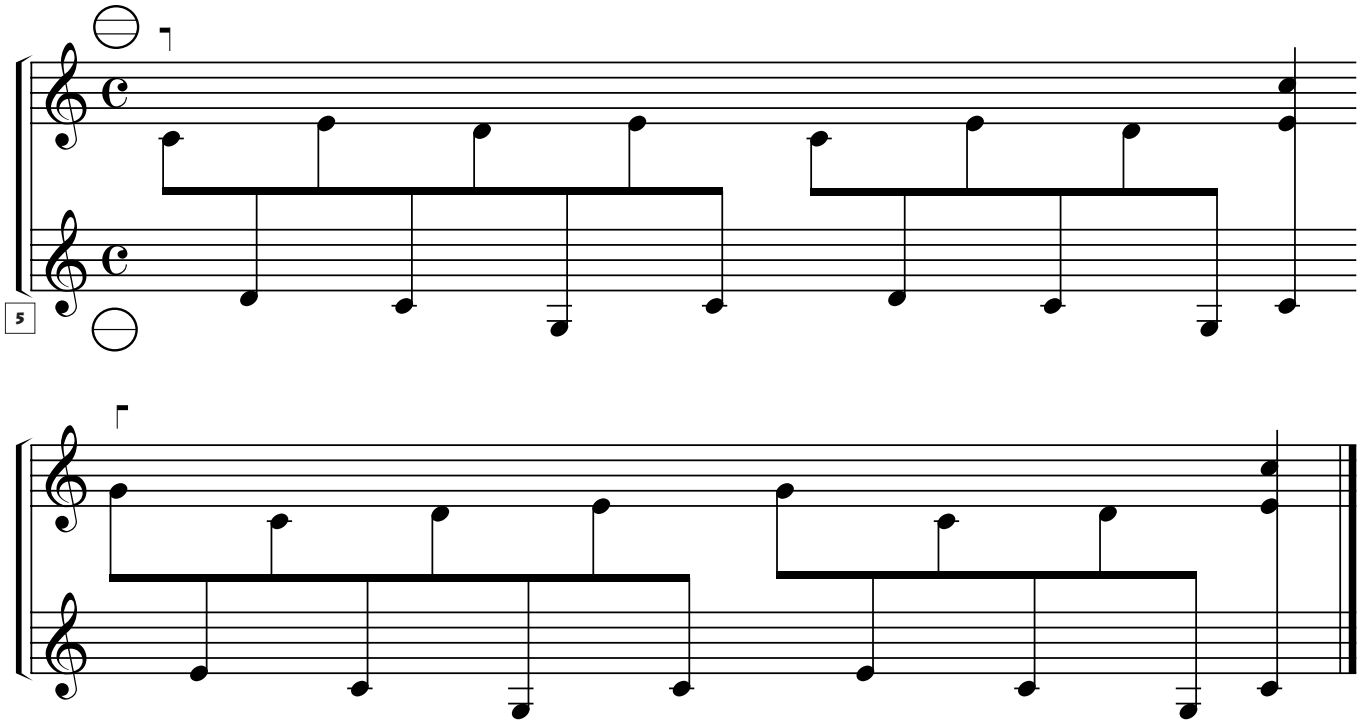
Imitar el efecto de reververación (eco múltiple)



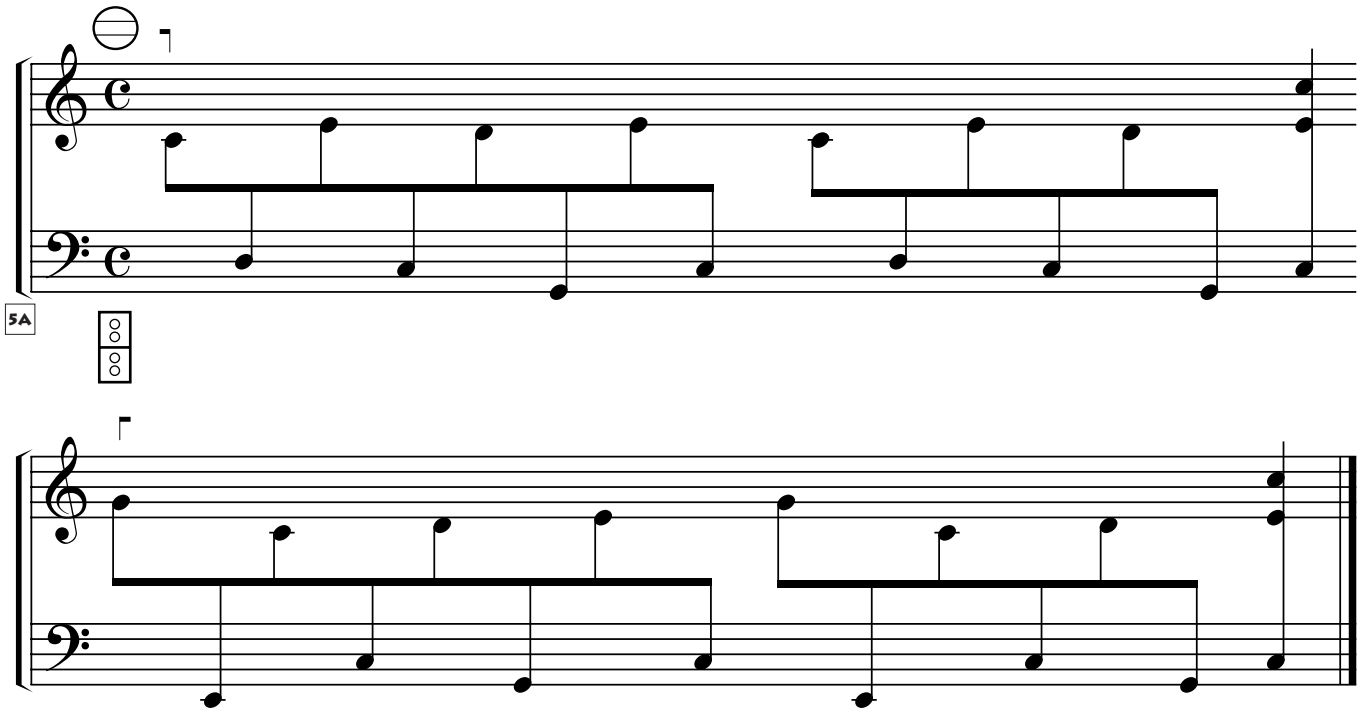
(1) ; ; etc.

© Tito Marcos. Método de acordeón. Revisión: diciembre del 2000

MELODÍA ESPACIALIZADA[1]



• Tocar en distintas 8vas, observando la mejor "fusión melódica" de ambos manuales en los registros agudos…
• Tocar aplicando distintas variaciones rítmicas y de Tempo.

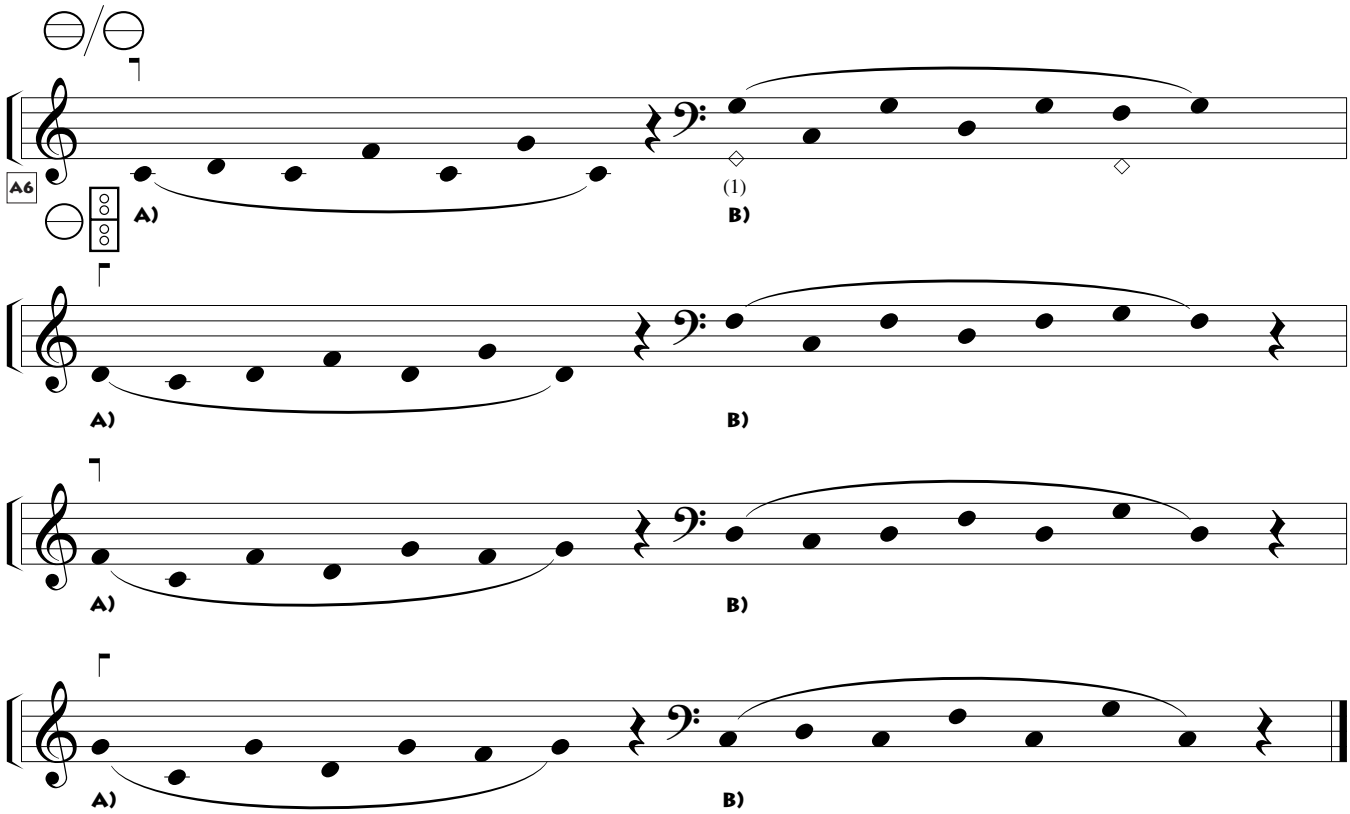


• Tocar: 1º, con acentos (>) en la mano derecha, 2º, con acentos en la mano izquierda.

[1] Melodía distribuida entre los manuales de ambas cajas acústicas (MI/MII o MI/MIII), produciendo un efecto "estereofónico". Este efecto, explotado por muchos compositores, permite al acordeón/ista no sólo la distribución espacial de una melodía, sino la combinación (fusionada o disgregada) de ámbitos tonales unísonos (de más de cuatro octavas en algunos modelos de instrumento -ver MIII, páginas III-78, 90) en tales espacios sonoros (cajas acústicas); ampliables además electroacústicamente…

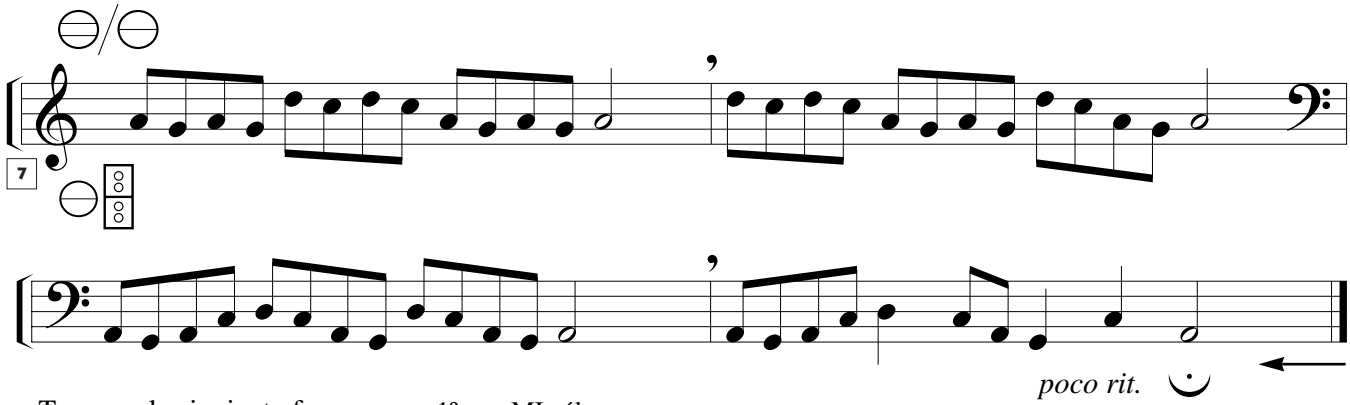
© Tito Marcos. Método de acordeón. Revisión: diciembre del 2000

COMBINACIÓN DE MANUALES



• Tocar en la siguiente forma:

1º **A)** con MI **B) con** MII
2º **A)** con MI **B) con** MIII
3º **A)** con MIII **B)** con MII
4º **A)** con MI y MII al unísono **B)** con MII
5º **A)** con MI y MII al unísono **B)** con MI y MIII al unísono, etc.



• Tocar en la siguiente forma:

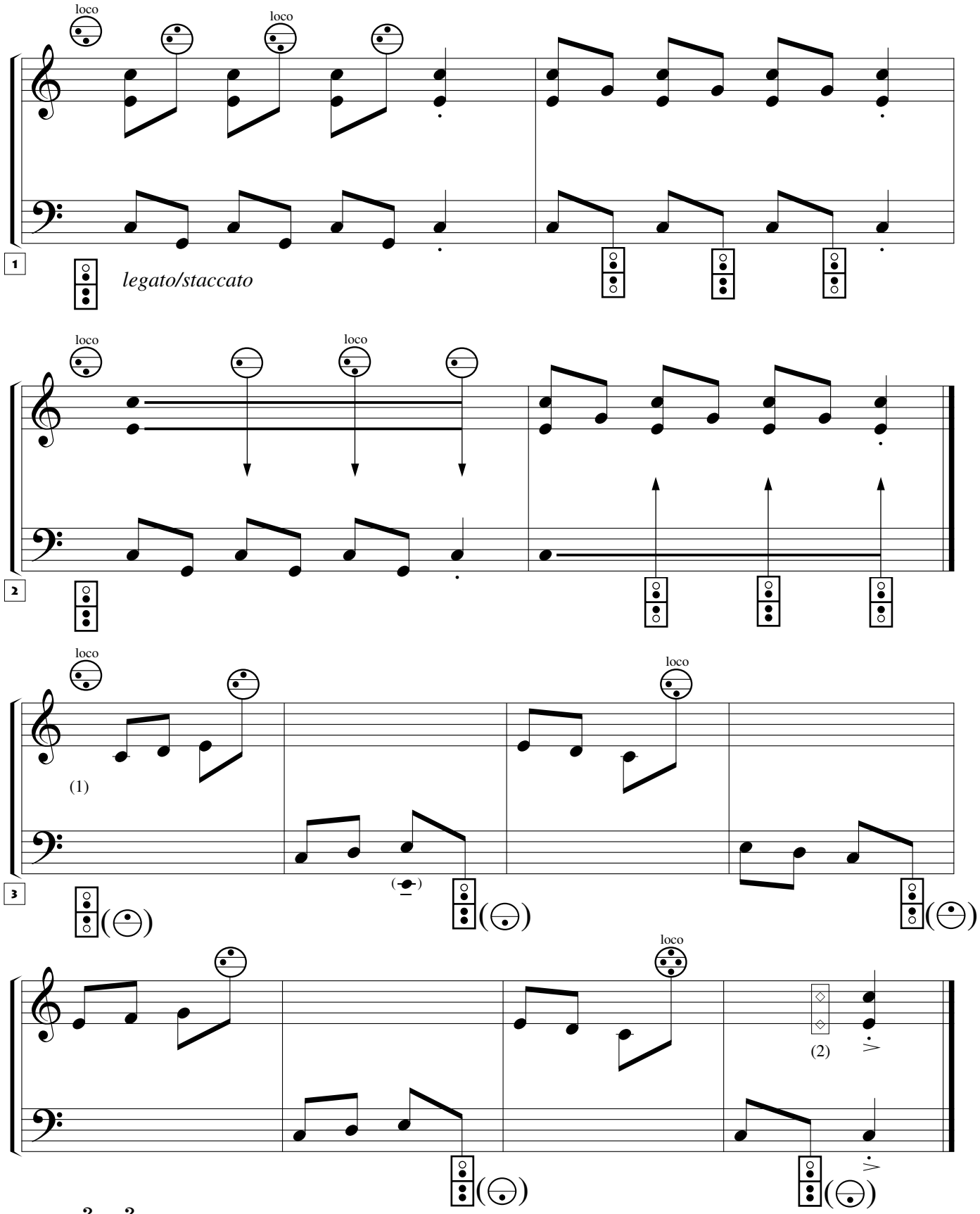
1º con MI sólo
2º con MII sólo (sin tener en cuenta las octavas resultantes)
3º con MIII sólo
4º con MI y MII al unísono
5º con MI y MIII al unísono, etc.

(1) Notas con cabeza de rombo (Sol y Fa) para MII.

© Tito Marcos. Método de acordeón. Revisión: diciembre del 2000

REGISTROS

CAMBIO DE REGISTROS



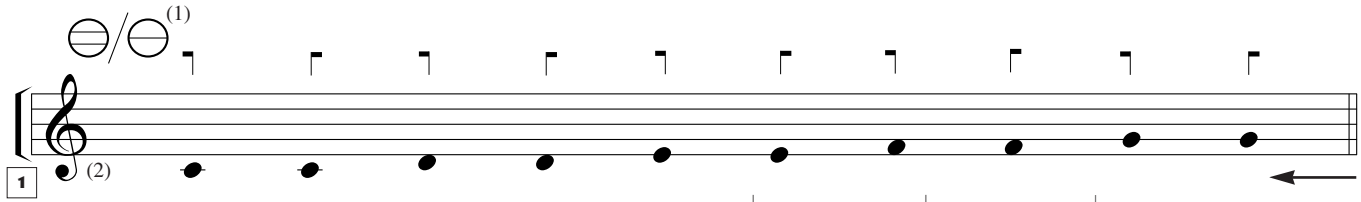
(1) Tocar: 1º $\frac{2}{8}$, 2º $\frac{2}{4}$

(2) Preparar la posición de los dedos…

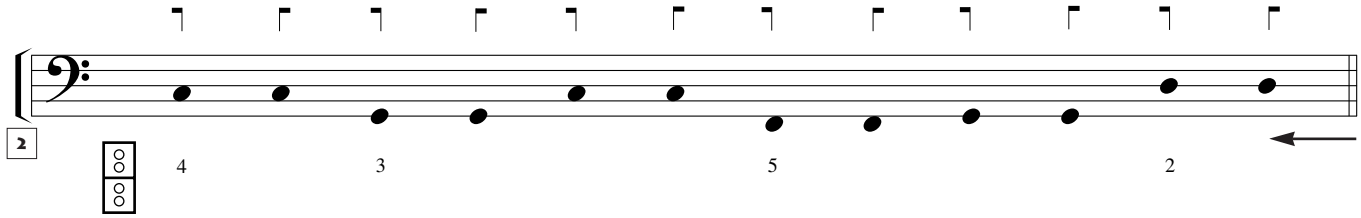
© Tito Marcos. Método de acordeón. Revisión: diciembre del 2000

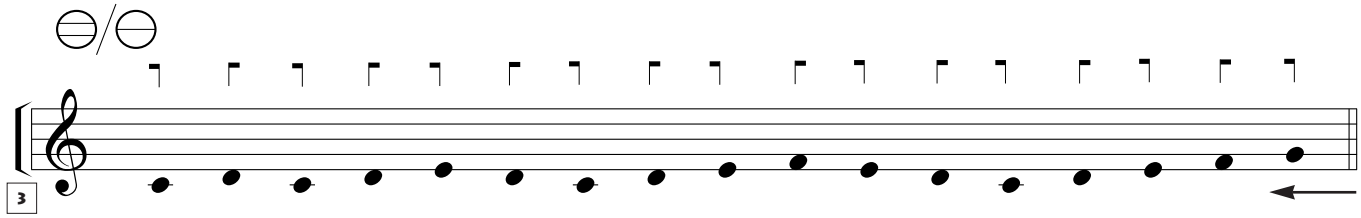
POSICIONES

POSICIÓN DE "DO"

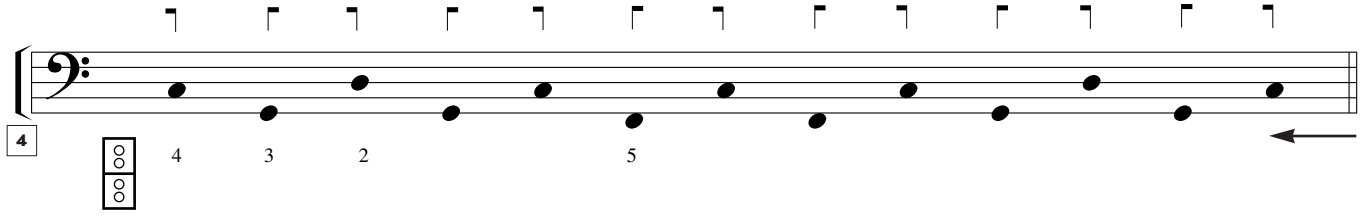


• Tocar cuatro veces cada ejercicio: 1º → 𝅝, 2º ← 𝅗𝅥, 3º → 𝅗𝅥, 4º ← 𝅘𝅥, etc.

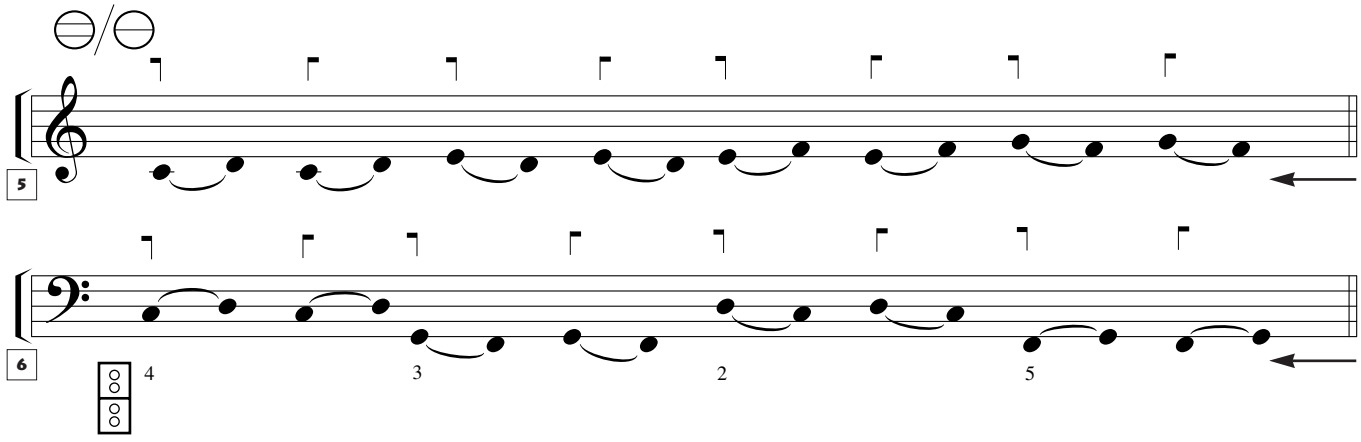




• Mantener los dedos pegados a las teclas, o botones



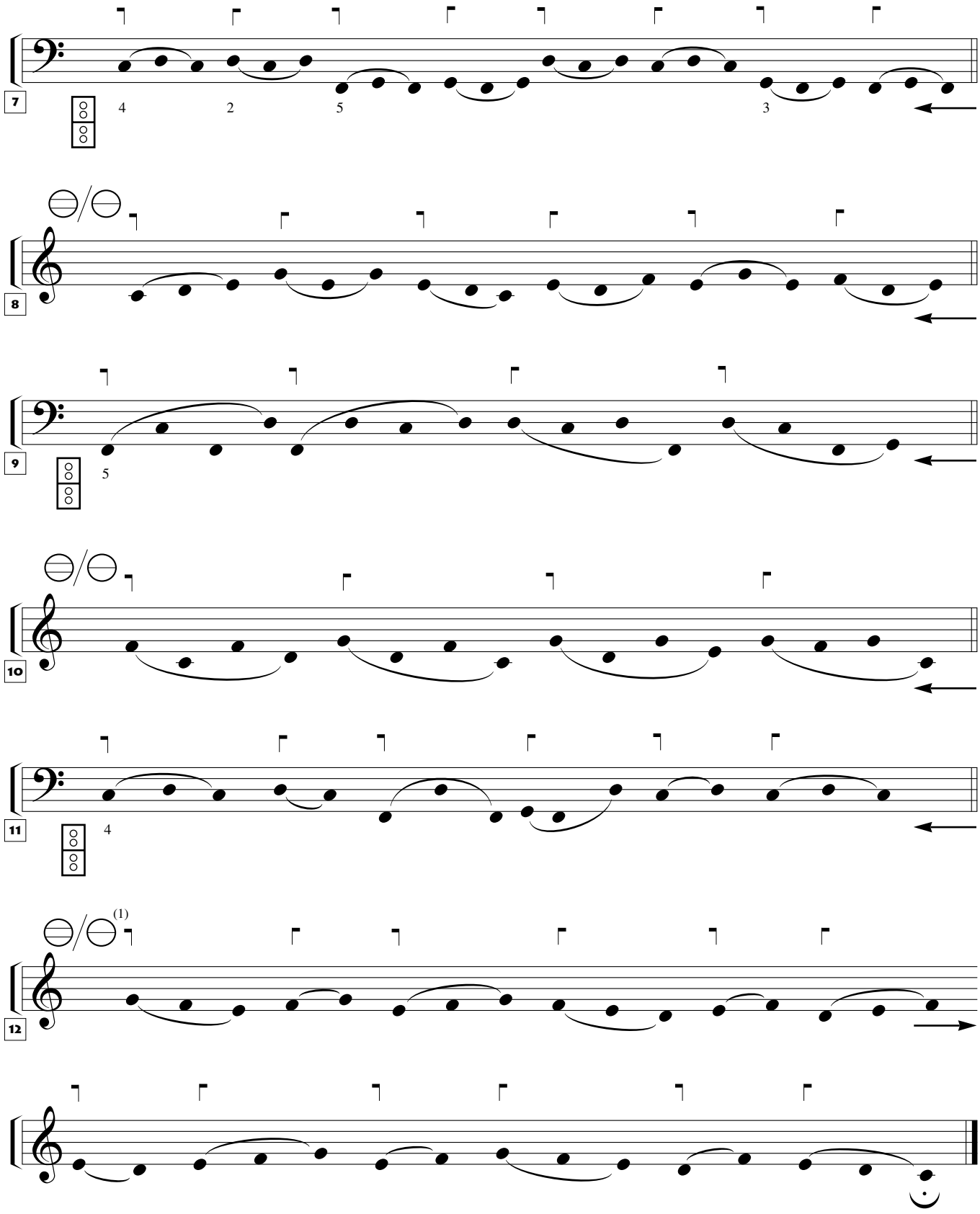
NOTAS LIGADAS



(1) Practicar con MIII los fragmentos escritos en clave de Sol; primero solos, luego simultáneamente, con ambas manos al unísono.

(2) La escritura sin "valores temporales" permite una mayor atención del alumno en los elementos articulatorios (articulación digital y articulación del fuelle), objetivo principal pretendido en estos ejercicios. Una vez conseguido este objetivo podrá incorporarse el elemento rítmico, dando a los "puntos de sonido" los valores temporales que se crean convenientes: 𝅝, 𝅗𝅥, 𝅘𝅥, etc

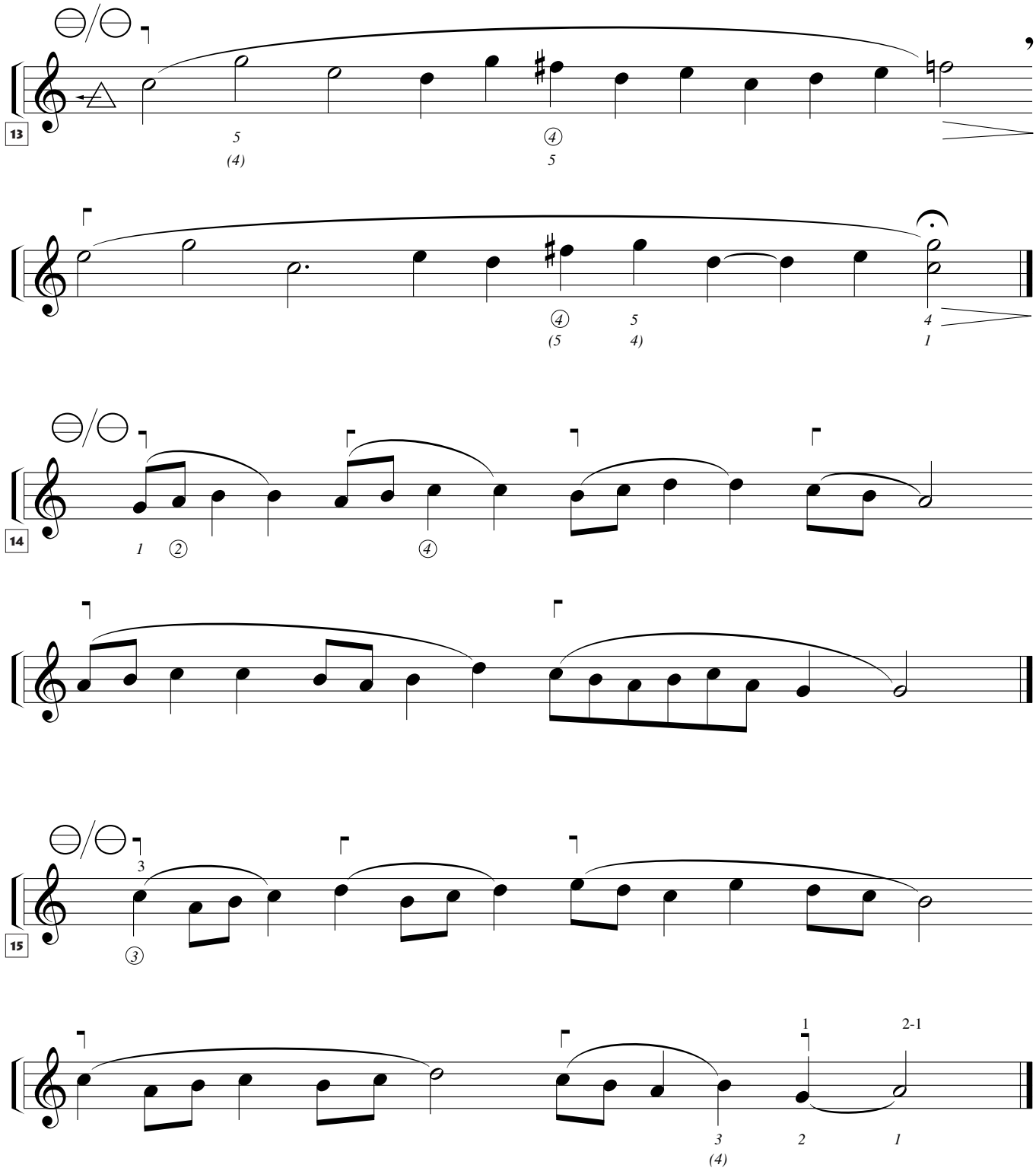
© Tito Marcos. Método de acordeón. Revisión: diciembre del 2000



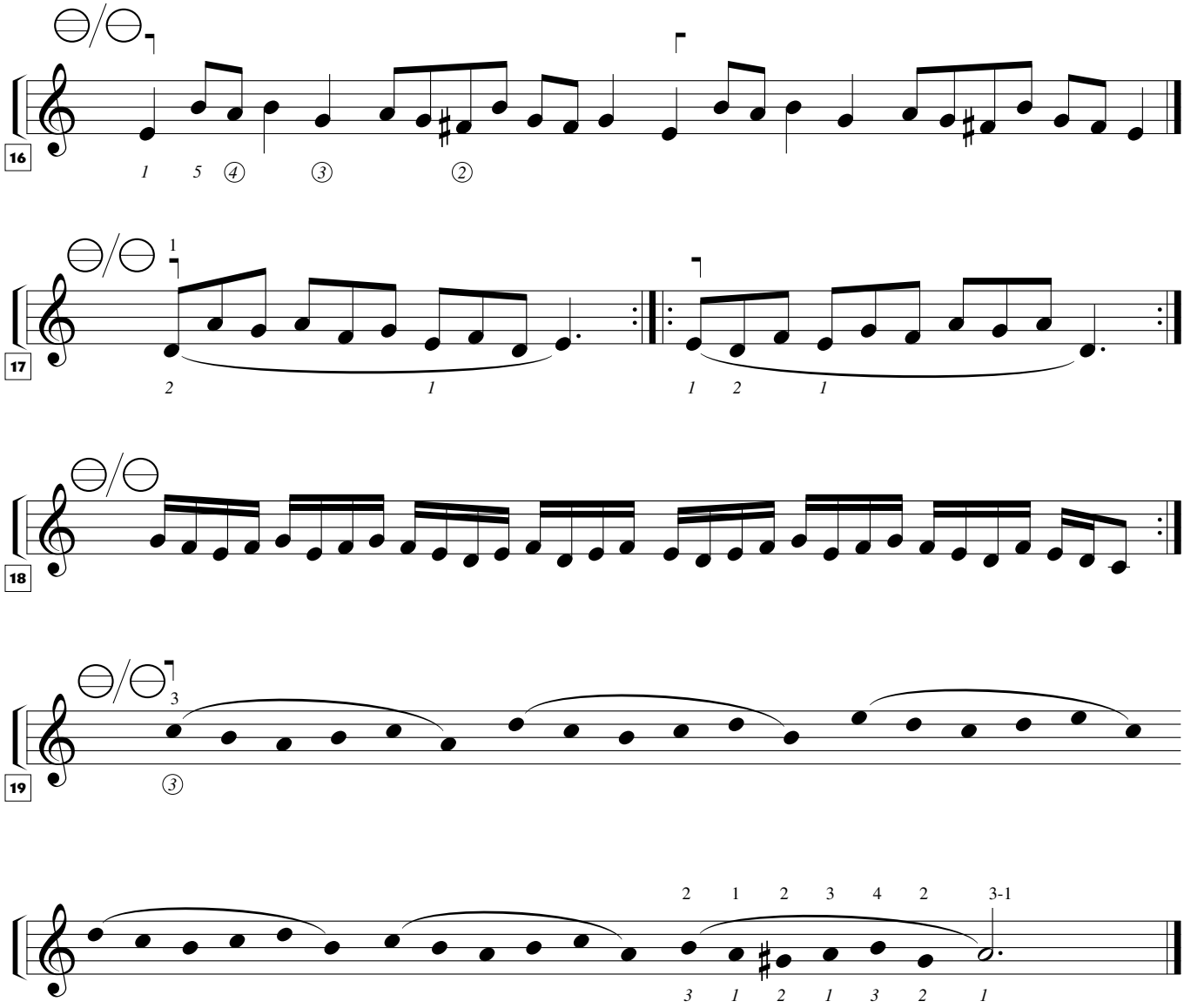
(1) Sincronización simétrica de los dedos, con MI y MIII simultáneos; ver ejercicios número 18 (página II-11) y números 12 y 13 (página II-17).

© Tito Marcos. Método de acordeón. Revisión: diciembre del 2000

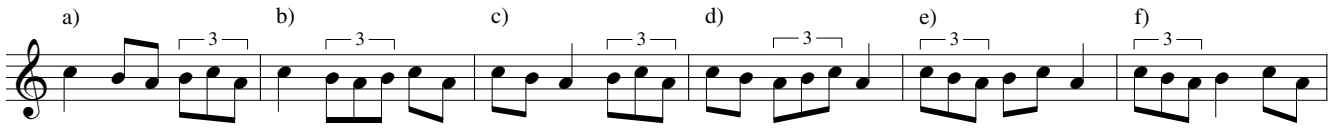
EJERCICIOS RÍTMICO/MELÓDICOS SOBRE DISTINTAS POSICIONES



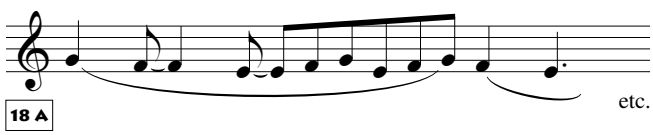
© Tito Marcos. Método de acordeón. Revisión: diciembre del 2000

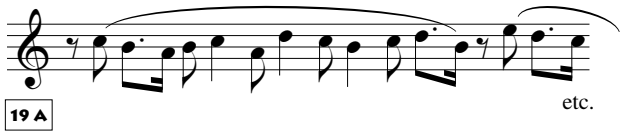


• Aplicar las siguientes combinaciones de elementos rítmicos (𝅗𝅥 , ♩ , ♩♩) a la línea melódica 19:



• Improvisar rítmicamente sobre las anteriores líneas melódicas:



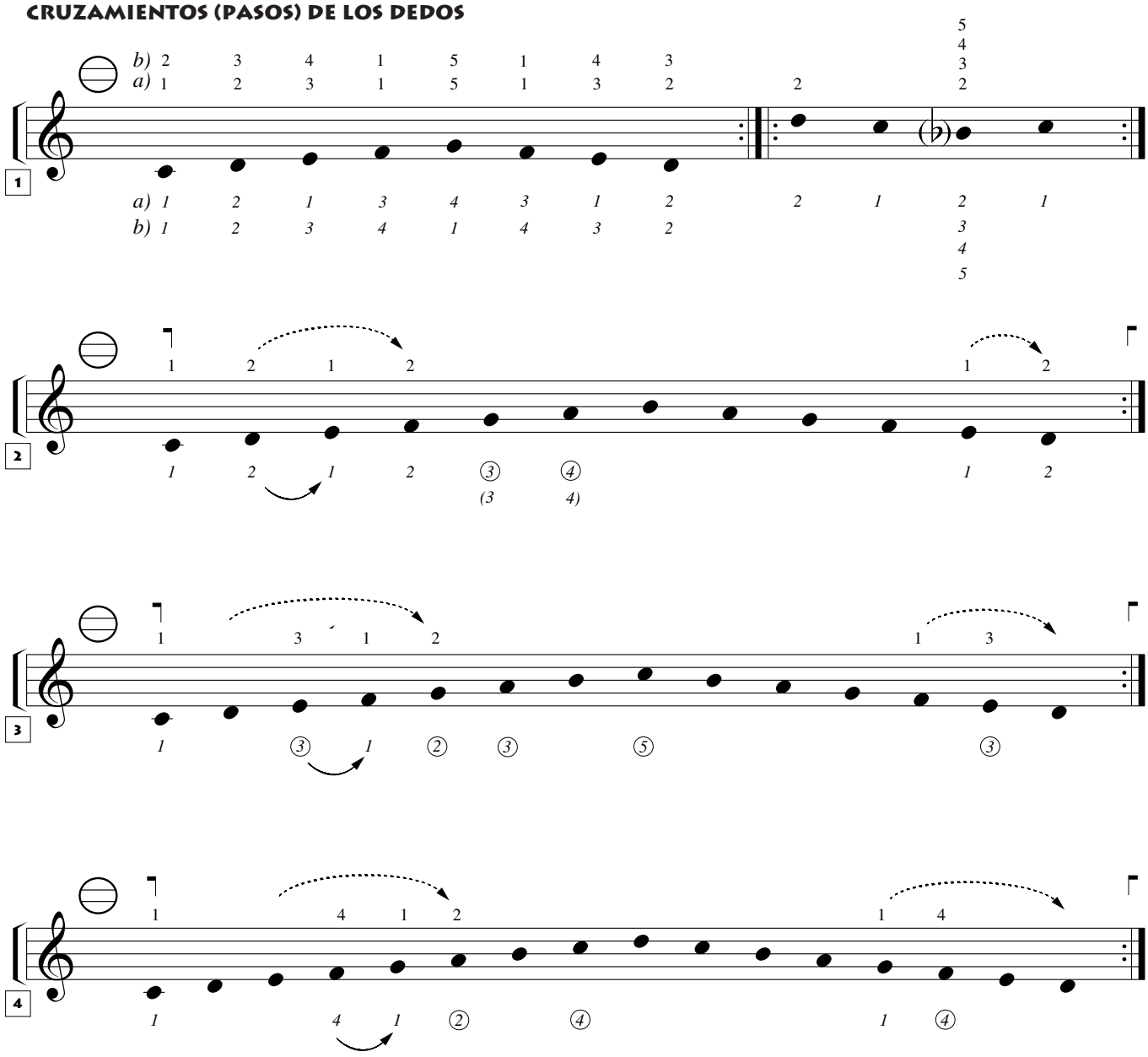


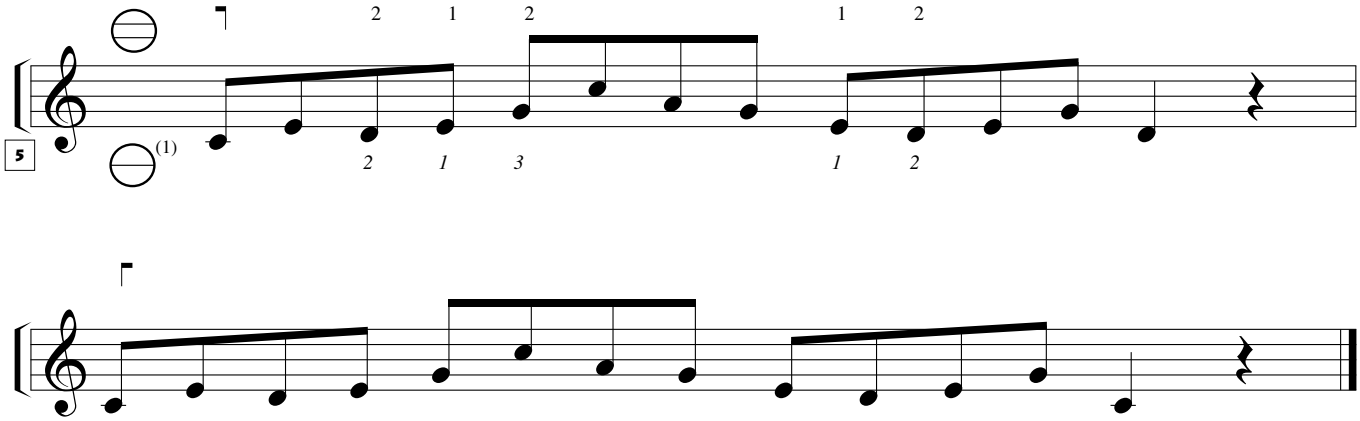
© Tito Marcos. Método de acordeón. Revisión: diciembre del 2000

CAMBIOS DE POSICIÓN

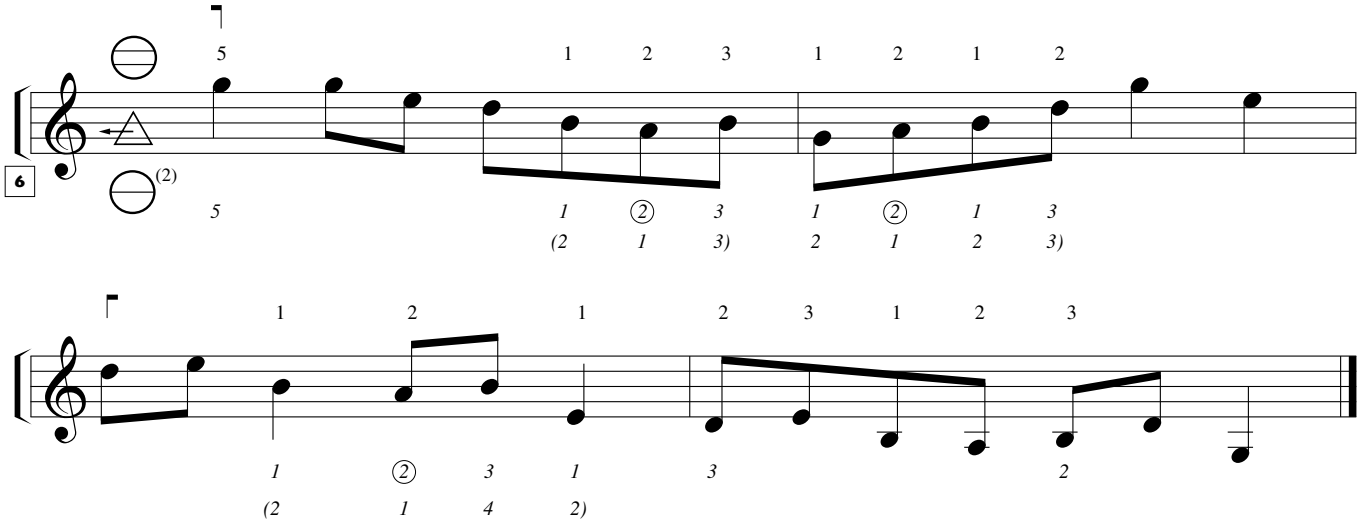
(DESPLAZAMIENTO DE LA MANO)

CRUZAMIENTOS (PASOS) DE LOS DEDOS

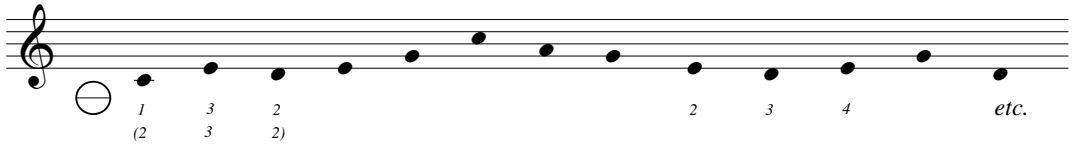




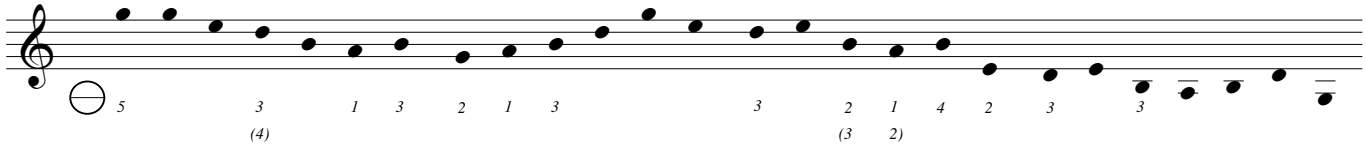
• Analizar los cambios de posición



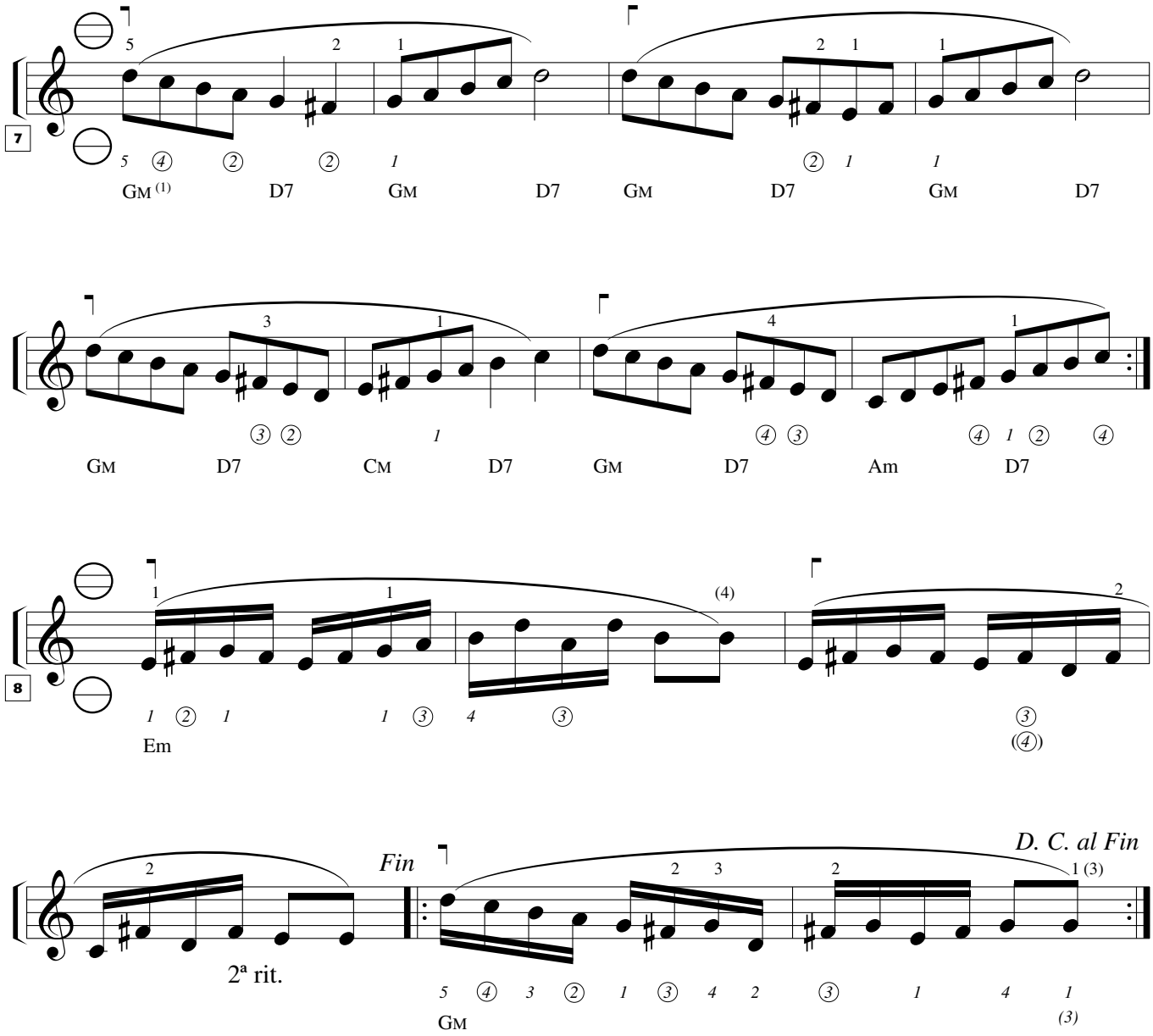
(1) Digitación para MIII:



(2) Digitación para MIII:



© Tito Marcos. Método de acordeón. Revisión: diciembre del 2000

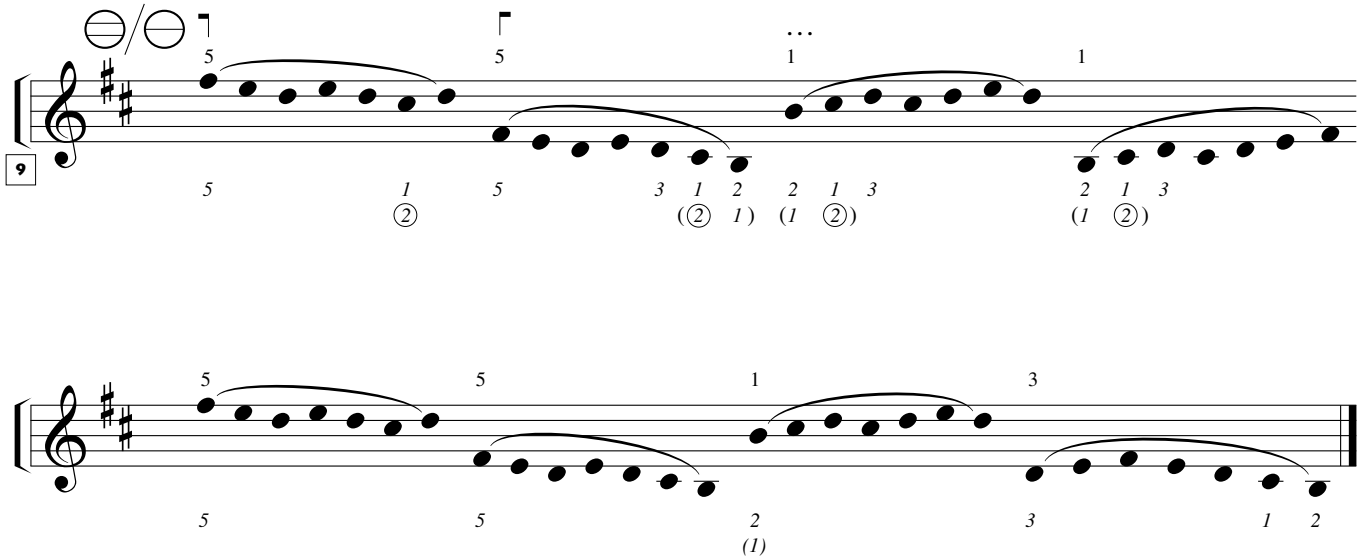


• En este tipo de ejercicios lo "comprendido" deberá anteceder a lo "aprendido"…

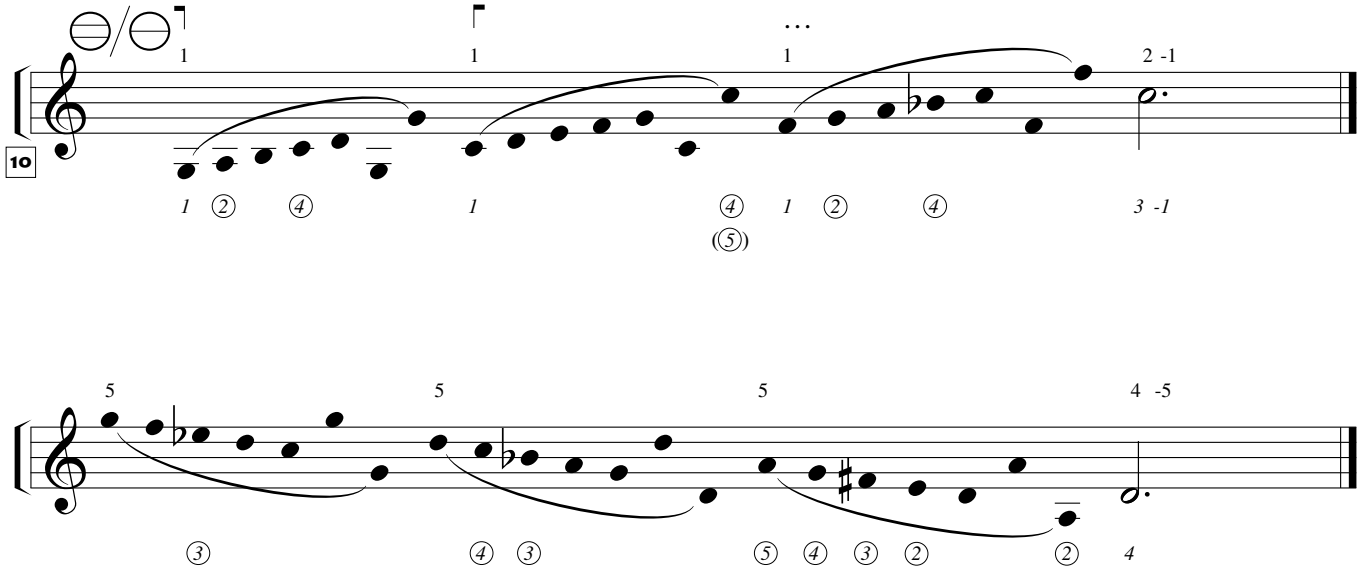
(1) Una vez aprendida la melodía acompañarla con la armonización indicada.

© Tito Marcos. Método de acordeón. Revisión: diciembre del 2000

DESPLAZAMIENTOS DE LA POSICIÓN

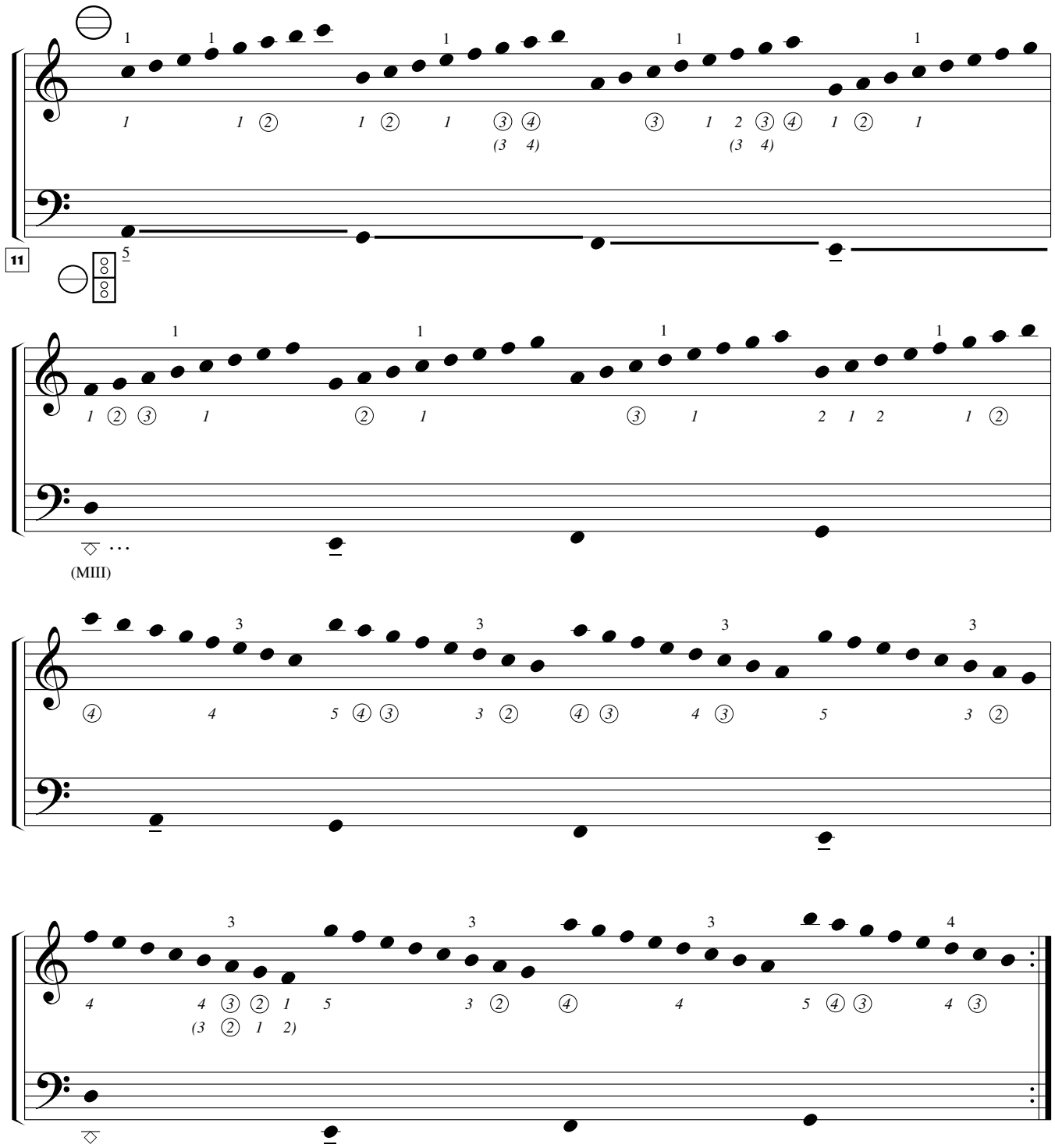


• Tocar cada grupo de notas con los siguientes esquemas rítmicos: , etc.



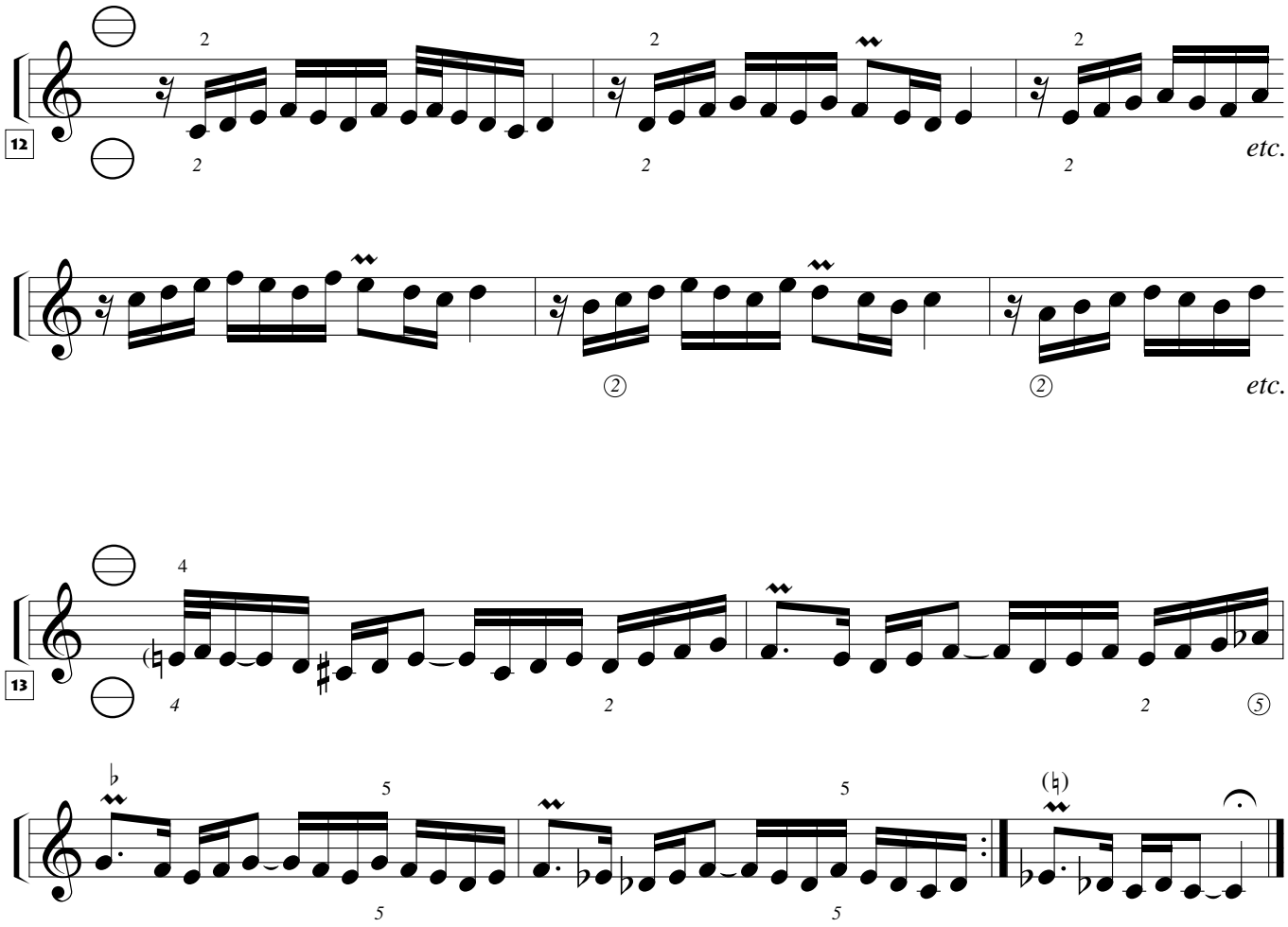
• Tocar como el ejercicio anterior: 1º , 2º , etc.

© Tito Marcos. Método de acordeón. Revisión: diciembre del 2000



• Practicar este ejercicio con distintos ritmos, articulaciones, reguladores dinámicos, fraseos, etc.

SIMETRÍA DIGITAL[1]

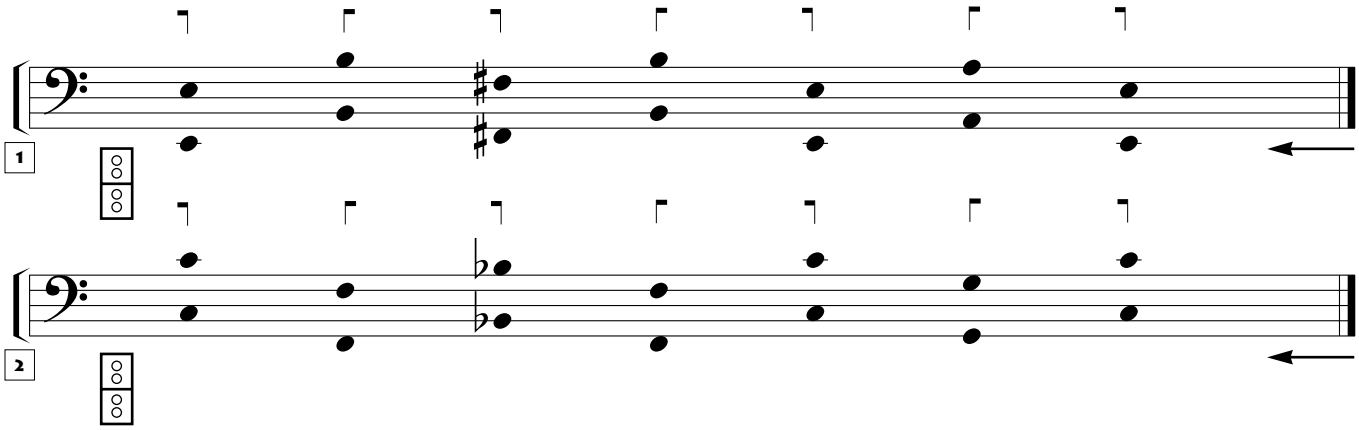


[1] El estudio de este tipo de ejercicios, u otros similares, resultará muy recomendable, desde el punto de vista técnico, para conseguir un desarrollo paralelo en ambas manos. Concretamente en estos dos (12 y 13), la dificultad (objetivo) se ha centrado en la articulación de los dedos 4º y 5º.

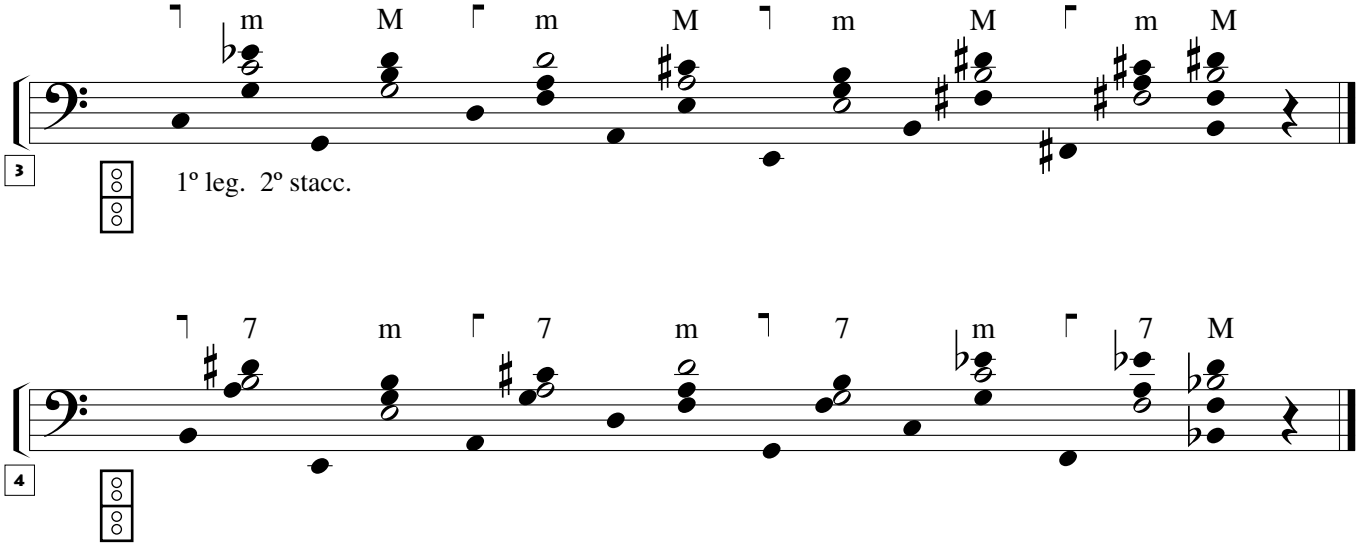
© Tito Marcos. Método de acordeón. Revisión: diciembre del 2000

MANUAL II
(BAJOS Y ACORDES)

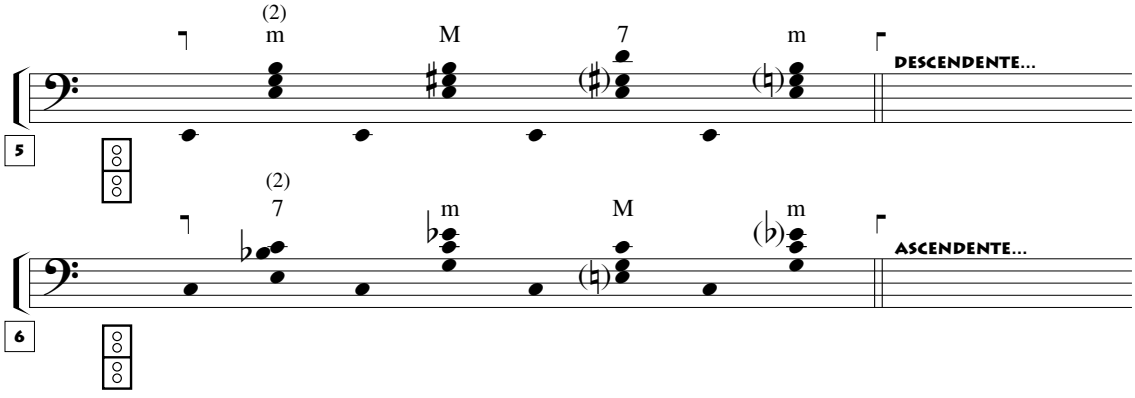
PRIMERA, SEGUNDA Y TERCERA HILERAS DE ACORDES: M, m y 7ª [1]



• Practicar estos dos ejercicios anteriores con acordes Mayores, menores y de séptima, poniendo atención en pulsar simultáneamente ambos botones (bajos y acordes): dedos 4/3 y 4/2. Memorizar y tocar mirando al gráfico (página II-31).



• Tocar en series de quintas los siguientes ejercicios:

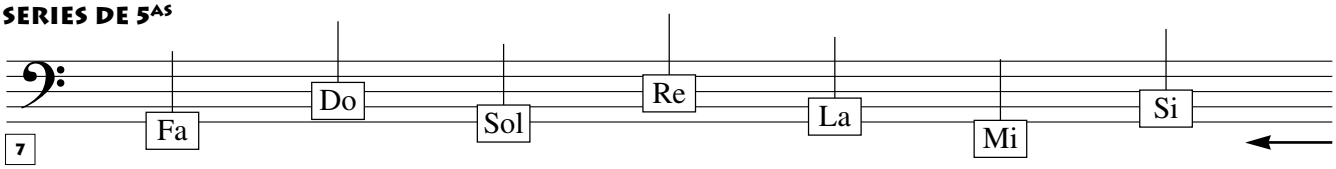


[1] Los acordes de séptima disminuida (d) no han sido tenidos en cuenta en esta primera etapa de estudio.

[2] Memorizar el orden: (m, M, 7ª y m), (7ª, m, M y m), etc., concentrando la atención en situar los botones…

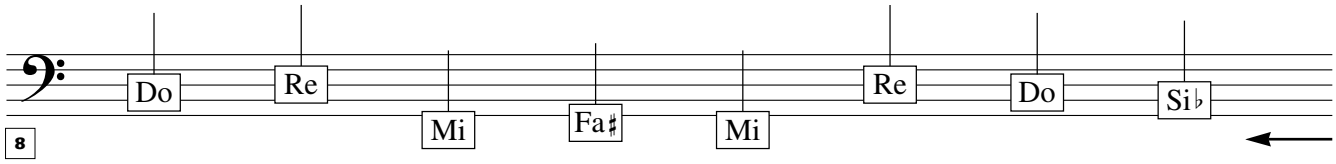
© Tito Marcos. Método de acordeón. Revisión: diciembre del 2000

SERIES DE 5AS

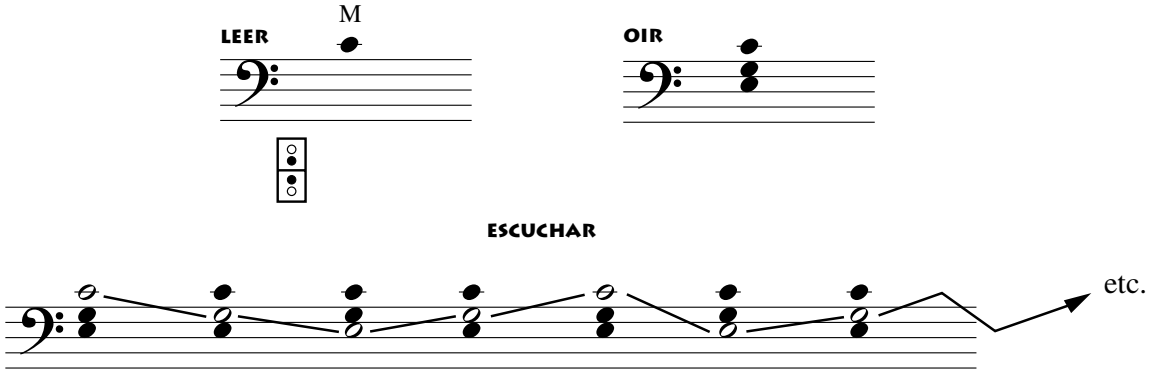


• Tocar estas series con distintas fórmulas rítmicas (1)

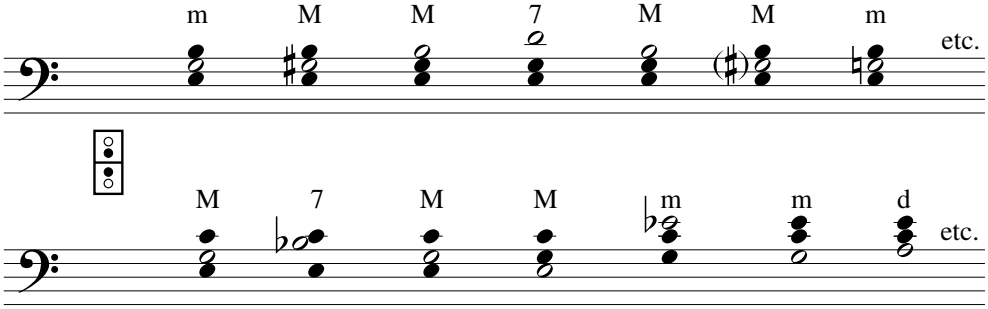
SERIES DE 2AS



EJERCICIO AUDITIVO:



• Mantener pulsado el acorde e ir "dirigiendo" la atención auditiva (zigzagueando) de un sonido a otro. Practicar cambiando de acordes (M, m, 7, etc.) y registros.



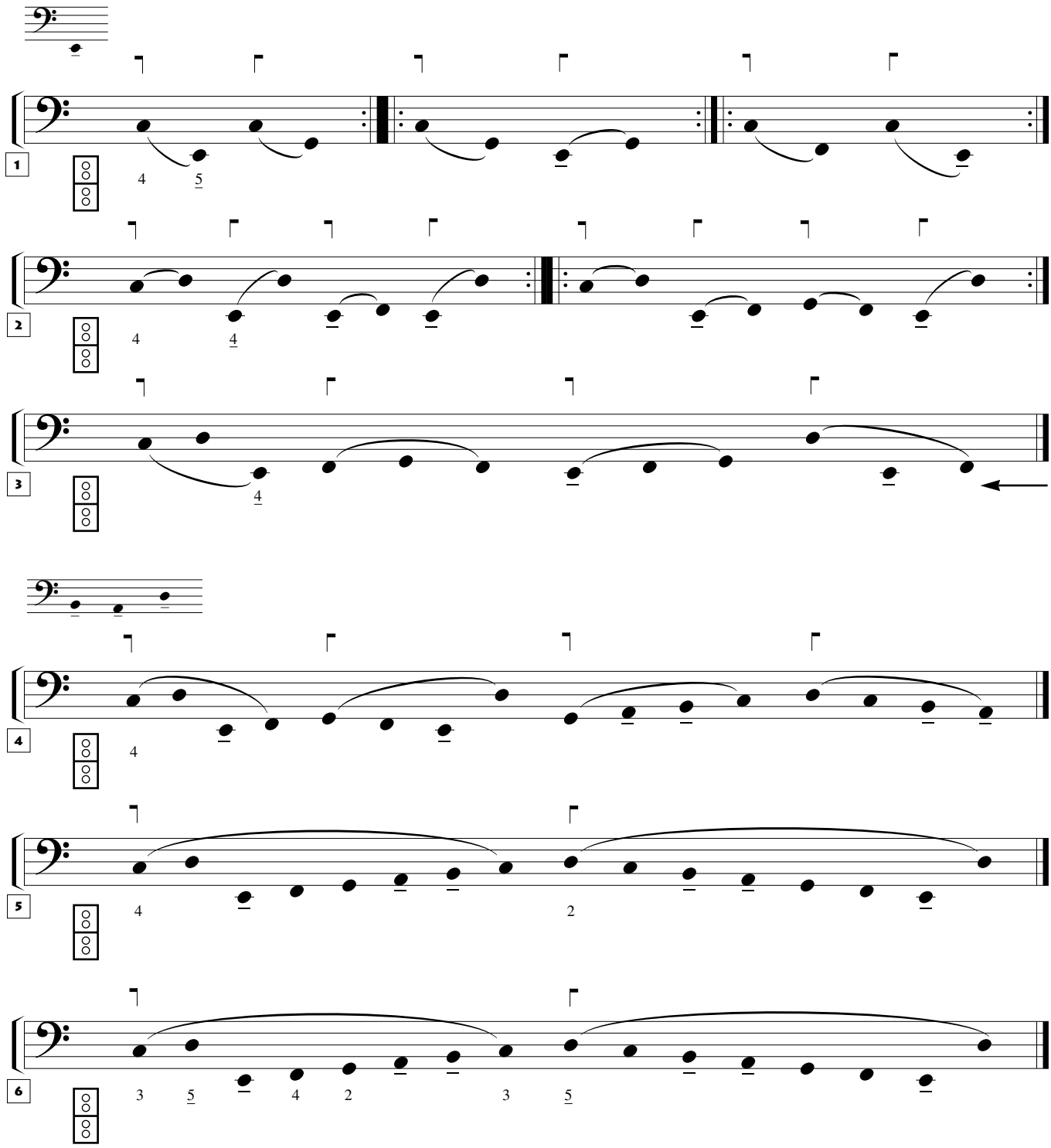
• Practicar este tipo de ejercicios auditivos, u otros similares, dirigiendo la escucha sobre los sonidos "móviles" (con cabezas blancas).

(1) Tocar, de memoria, mirando al gráfico, (ver ejemplos de fórmulas rítmicas en página II-26).

© Tito Marcos. Método de acordeón. Revisión: diciembre del 2000

MANUAL II
(B. S.)

BAJOS MELÓDICOS

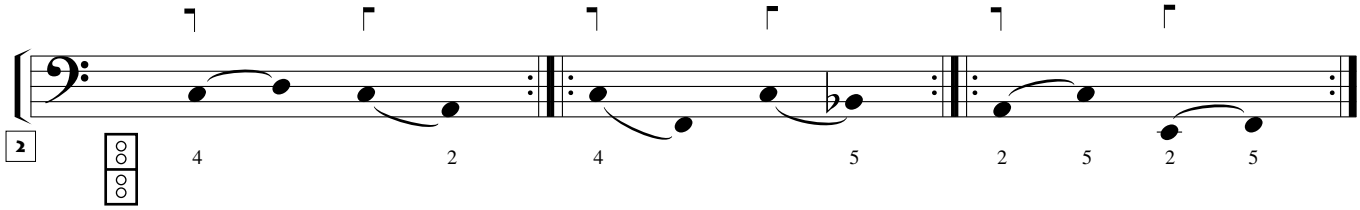


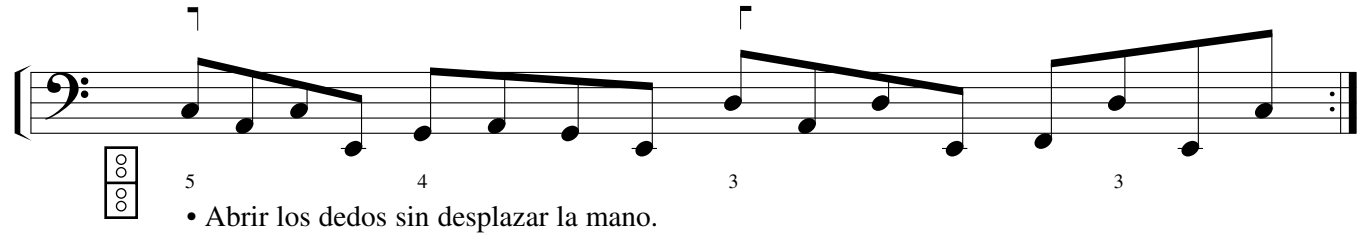
(1) Escribir los ejercicios 5 y 6 en dos pentagramas (MI y MII), transportándolos a tonalidades próximas (G, F, D, etc.) y luego digitarlos.

© Tito Marcos. Método de acordeón. Revisión: diciembre del 2000

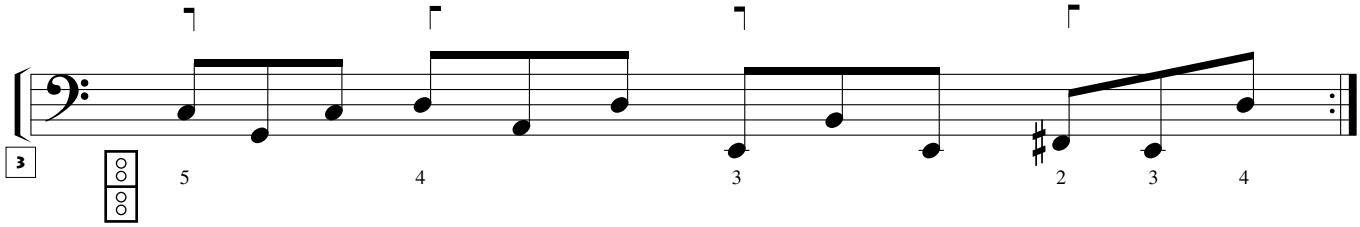
APERTURAS INTERDIGITALES

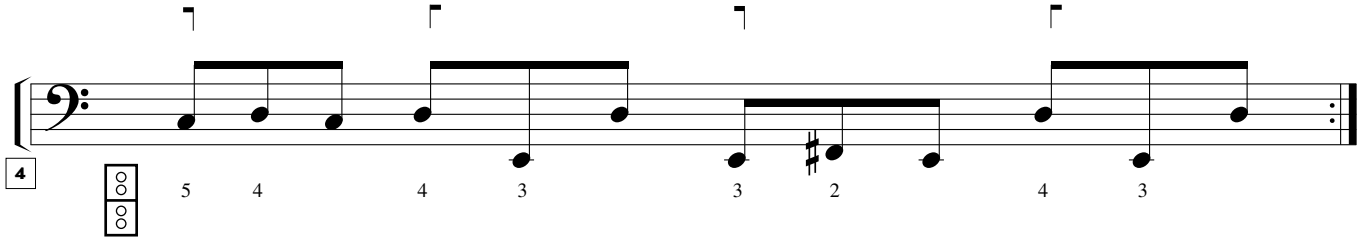
APERTURAS

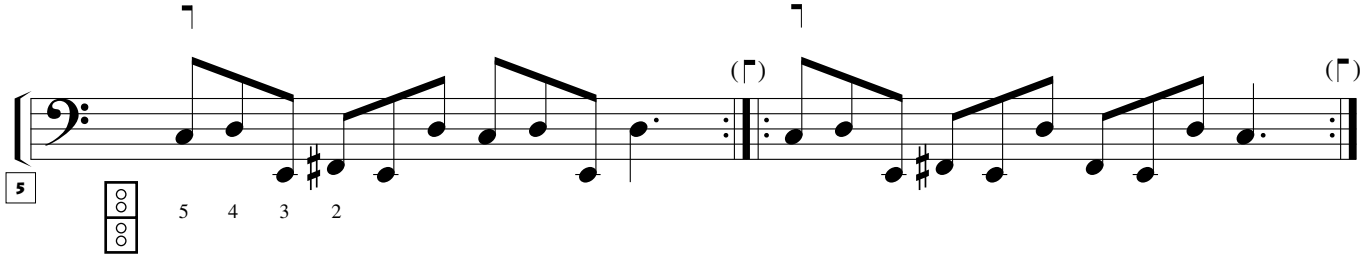




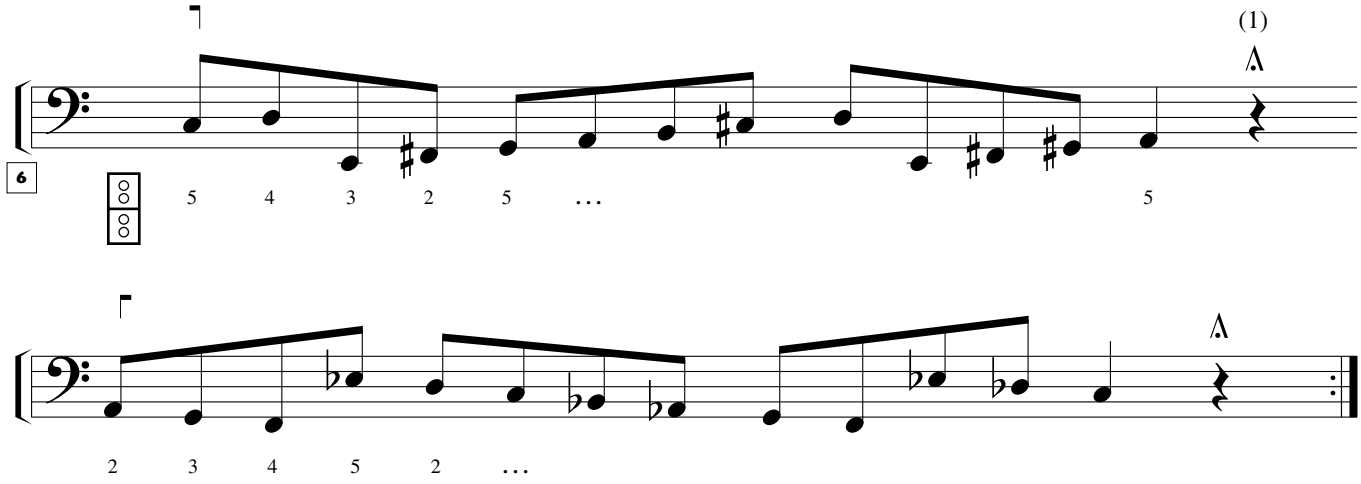
• Abrir los dedos sin desplazar la mano.



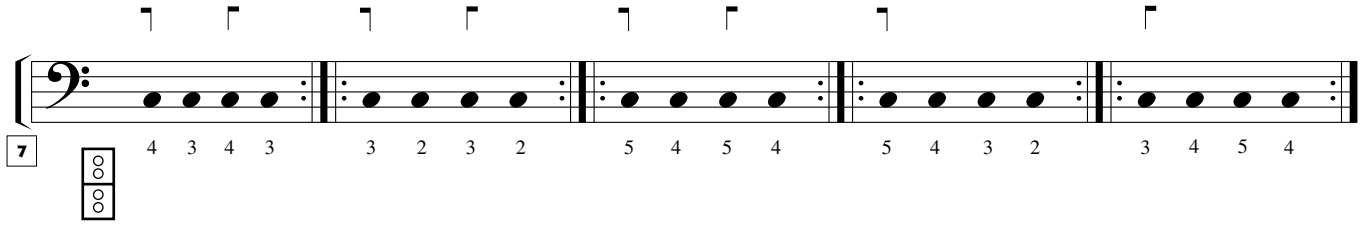




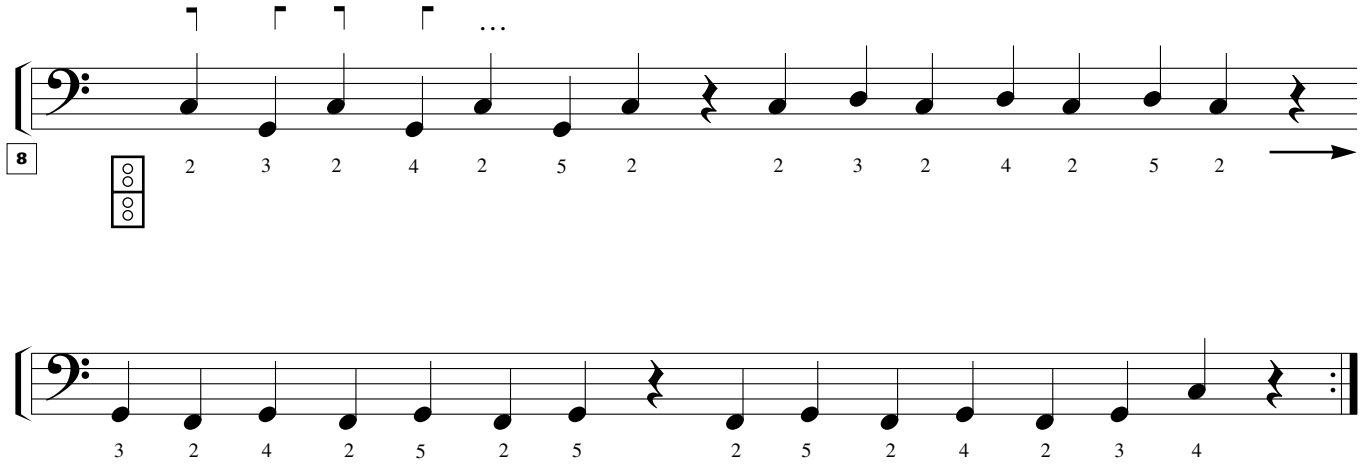
© Tito Marcos. Método de acordeón. Revisión: diciembre del 2000



CAMBIO DE DEDO



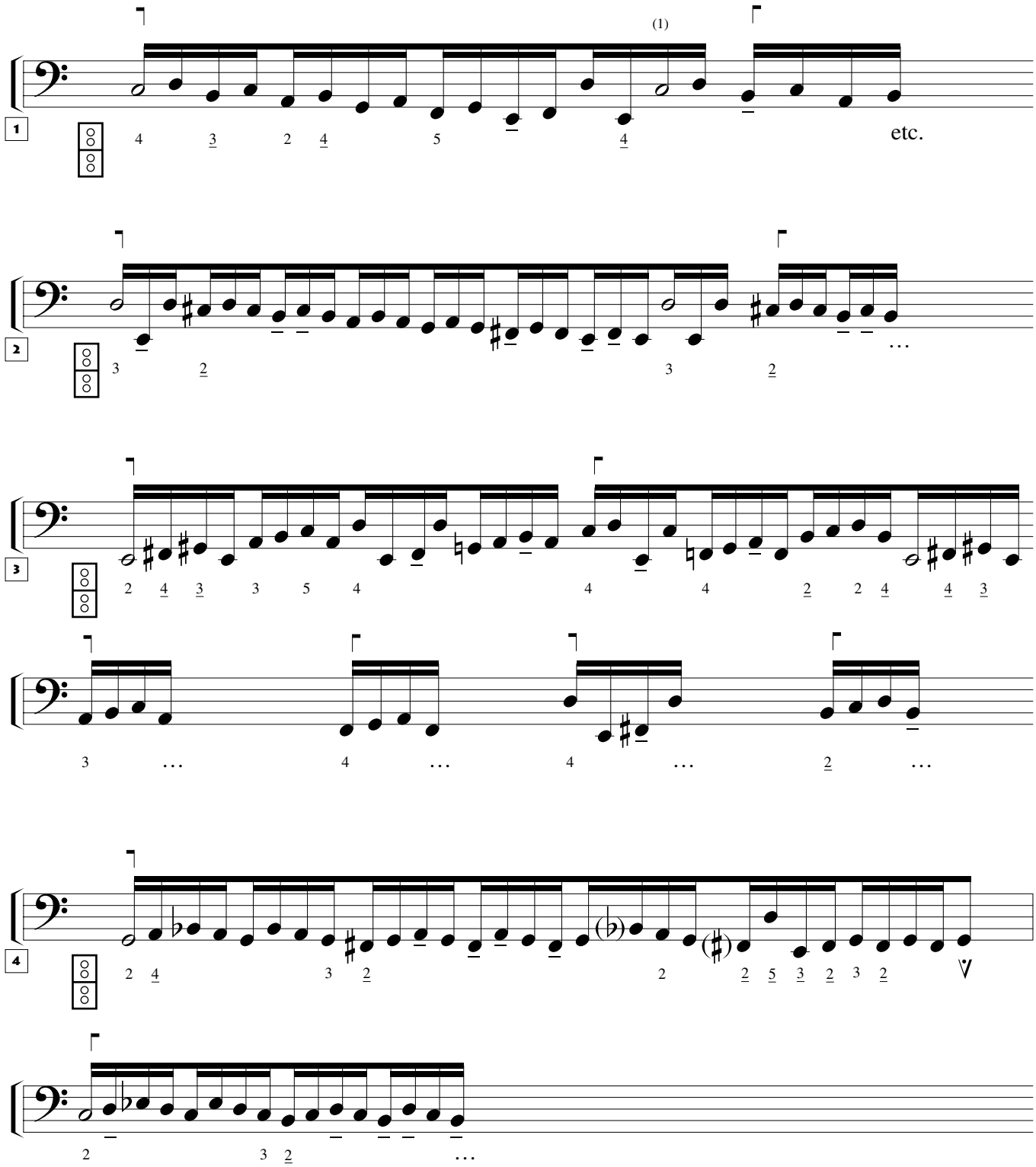
DESPLAZAMIENTOS



(1) Preparar la siguiente posición de los dedos…

© Tito Marcos. Método de acordeón. Revisión: diciembre del 2000

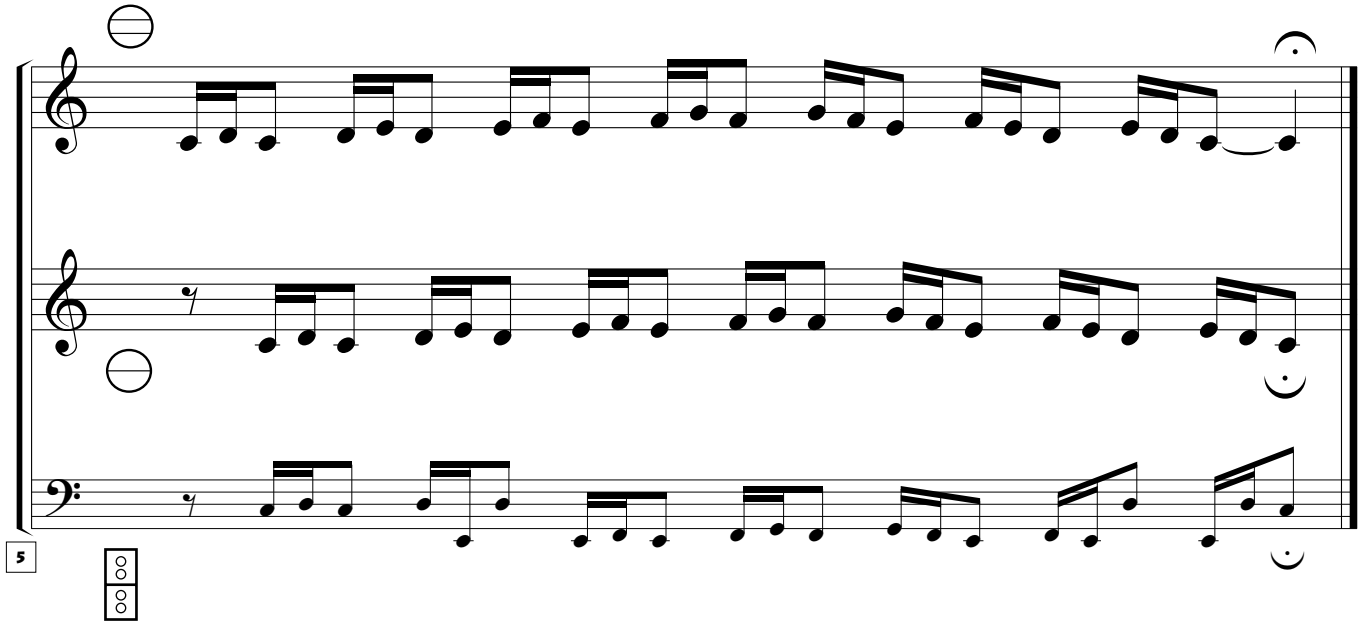
SERIES Y PROGRESIONES

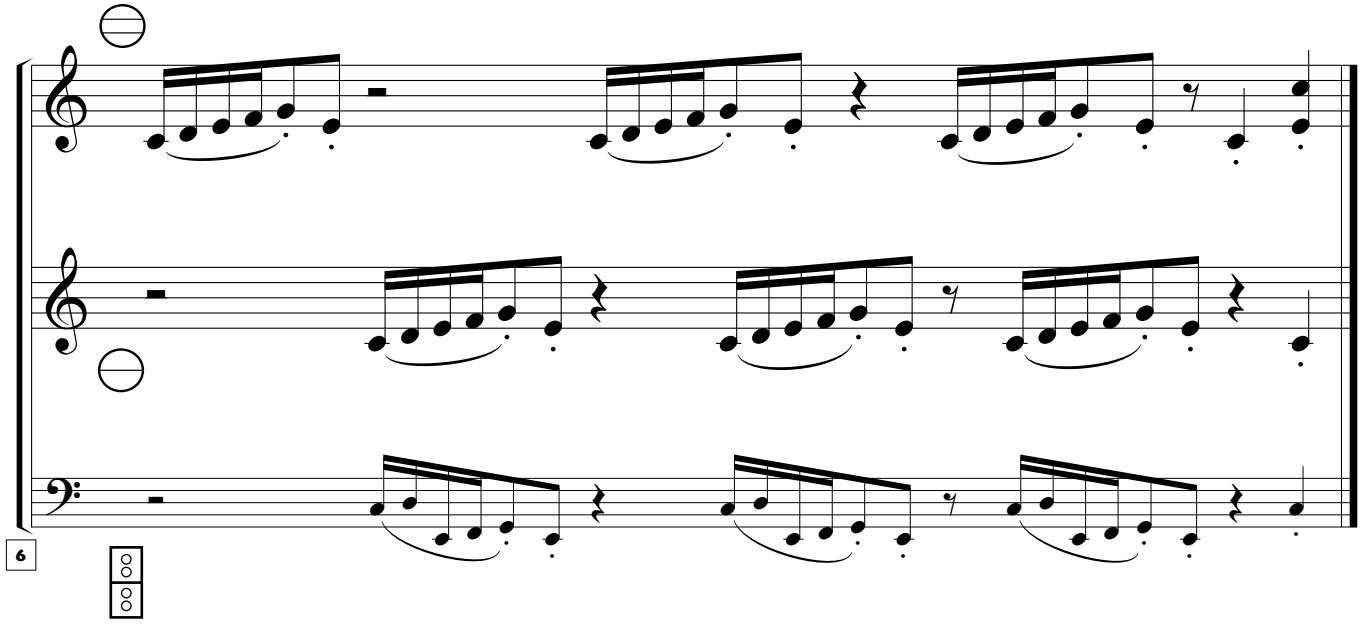


(1) La nota con cabeza blanca indica aquí el inicio de la serie melódica.

© Tito Marcos. Método de acordeón. Revisión: diciembre del 2000

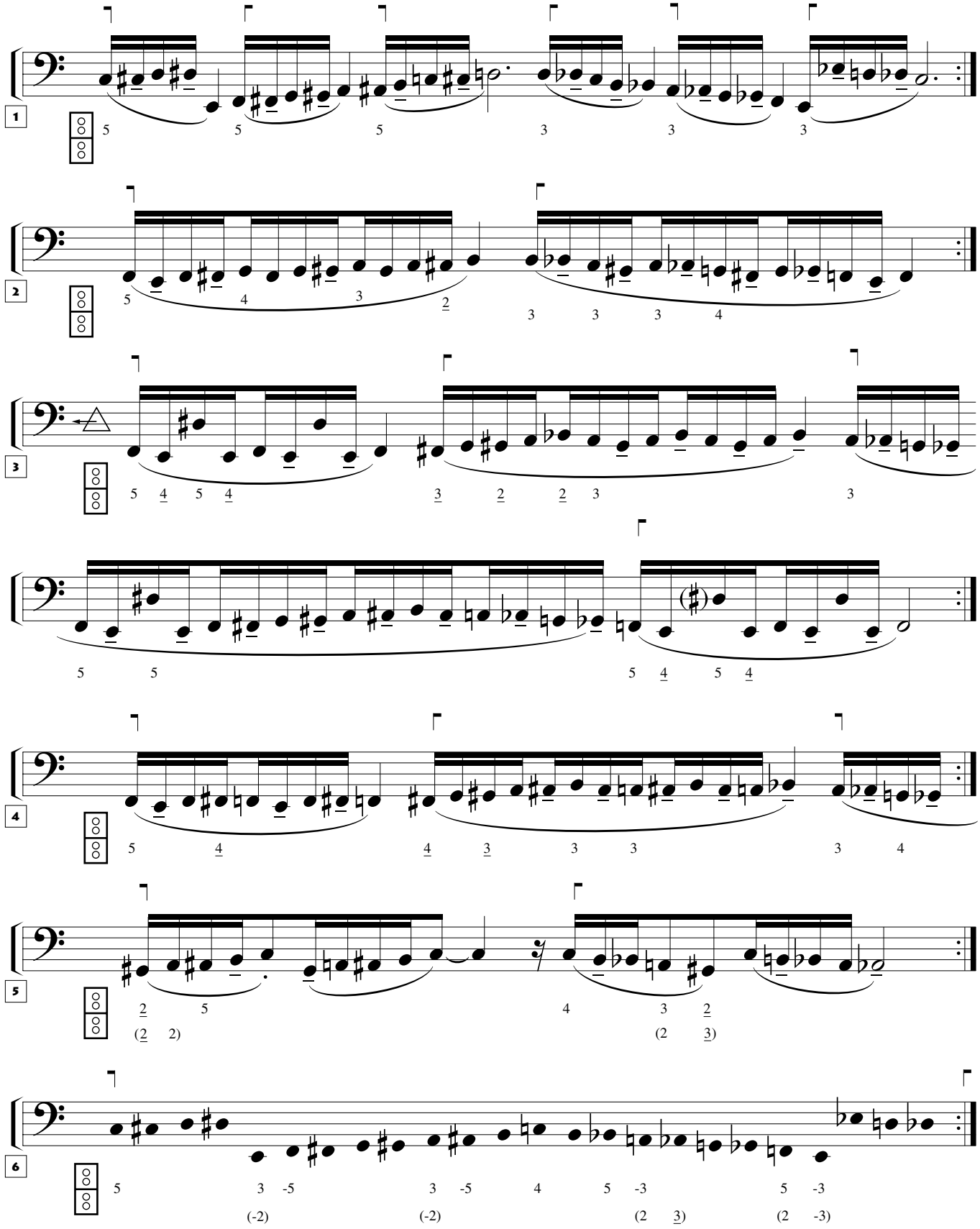
SINCRONIZACIÓN RÍTMICA





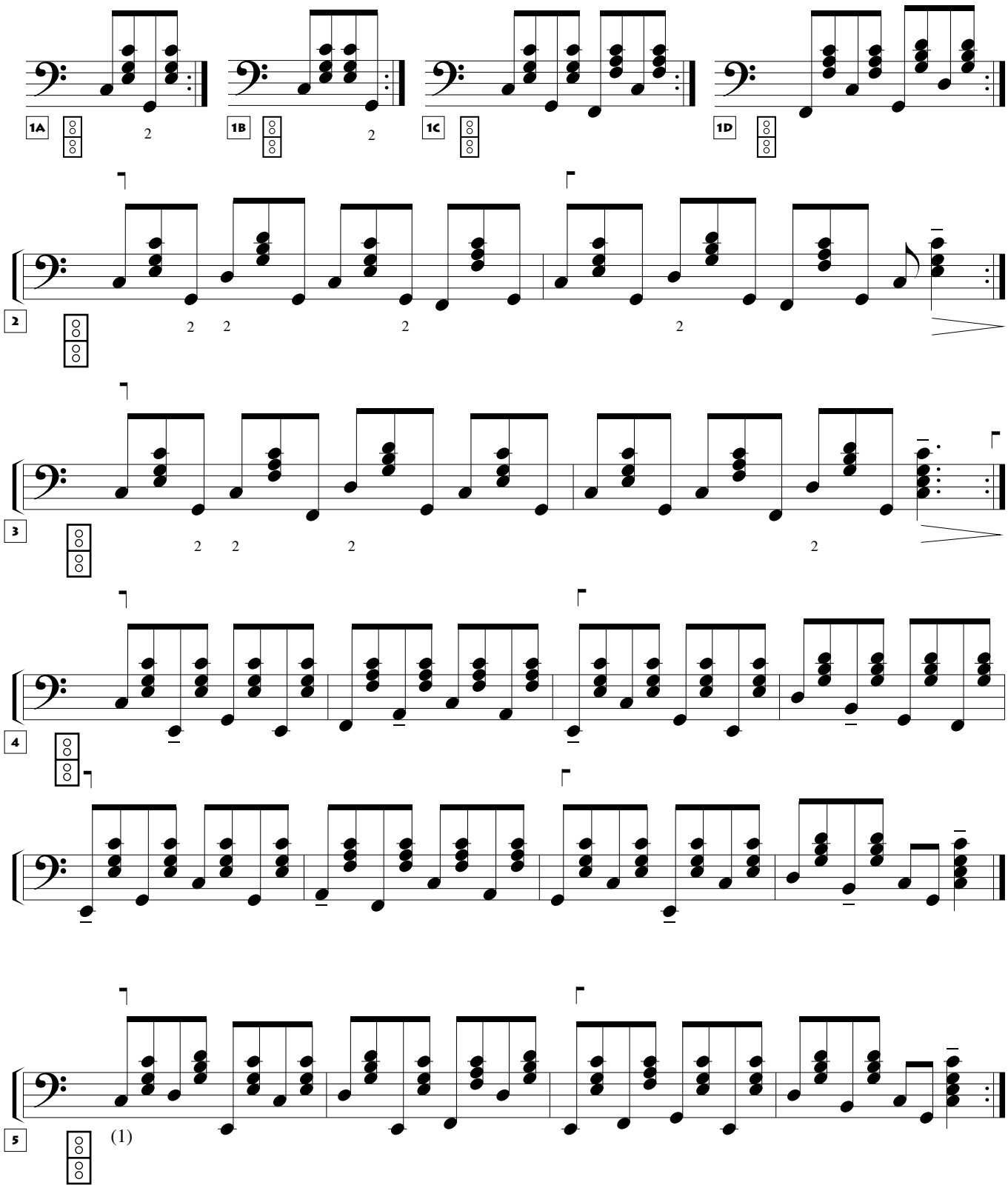
© Tito Marcos. Método de acordeón. Revisión: diciembre del 2000

SERIES CROMÁTICAS



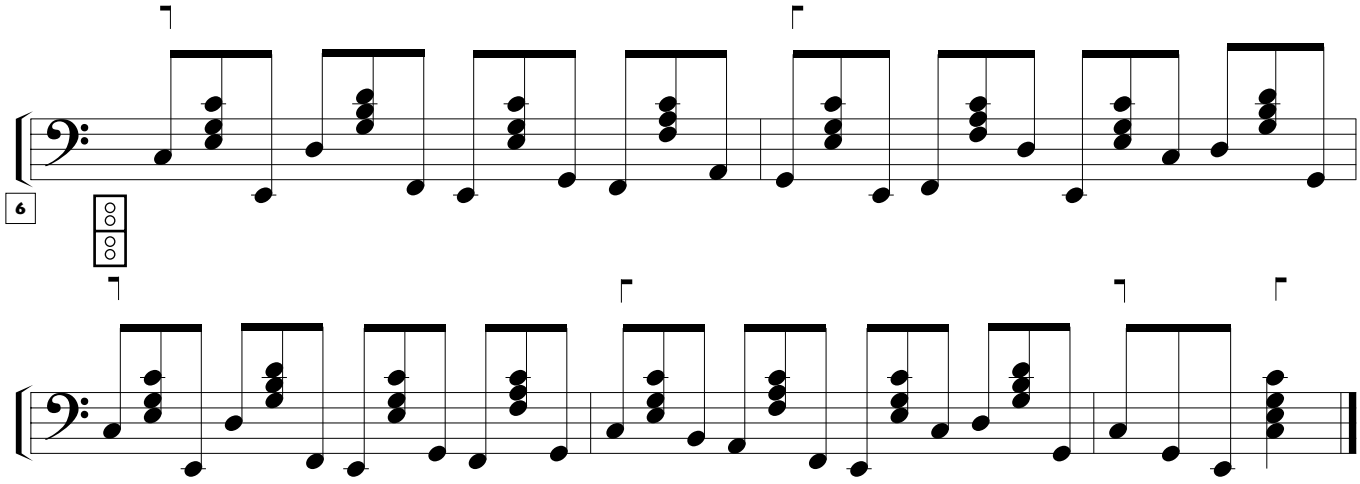
© Tito Marcos. Método de acordeón. Revisión: diciembre del 2000

BAJOS Y ACORDES COMBINADOS

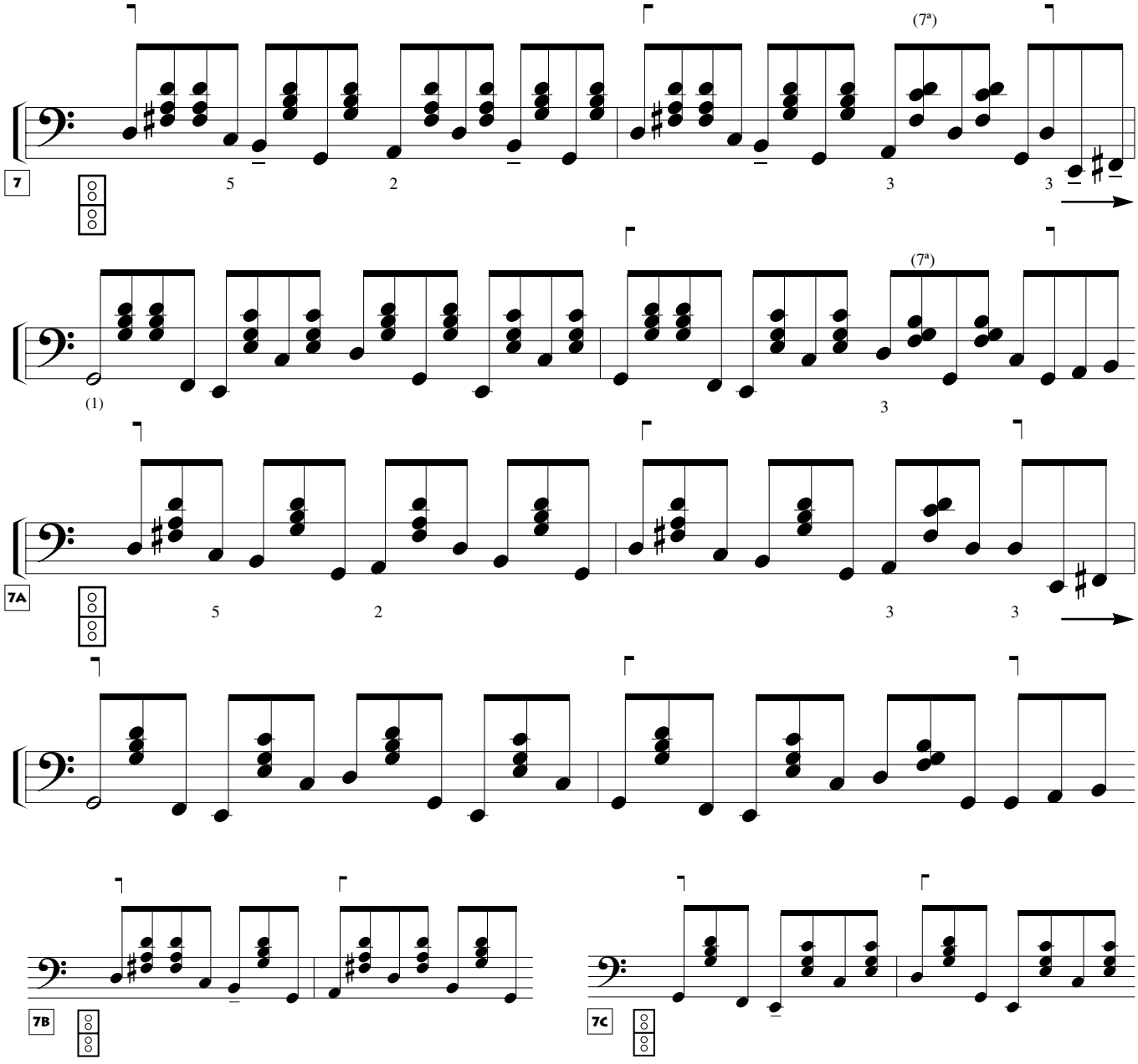


(1) Escribir la digitación de la siguiente forma: un número sólo, si es un "bajo" o un "acorde": y una raya, o un número con una raya debajo, si es un "contrabajo": o

© Tito Marcos. Método de acordeón. Revisión: diciembre del 2000



BAJOS COMBINADOS CON ACORDES MAYORES Y DE 7ª

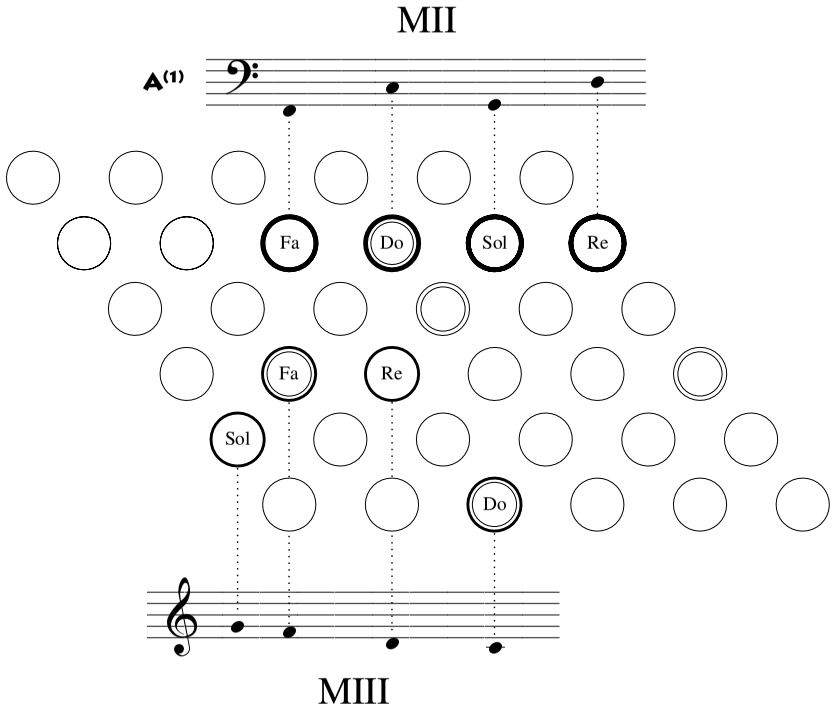


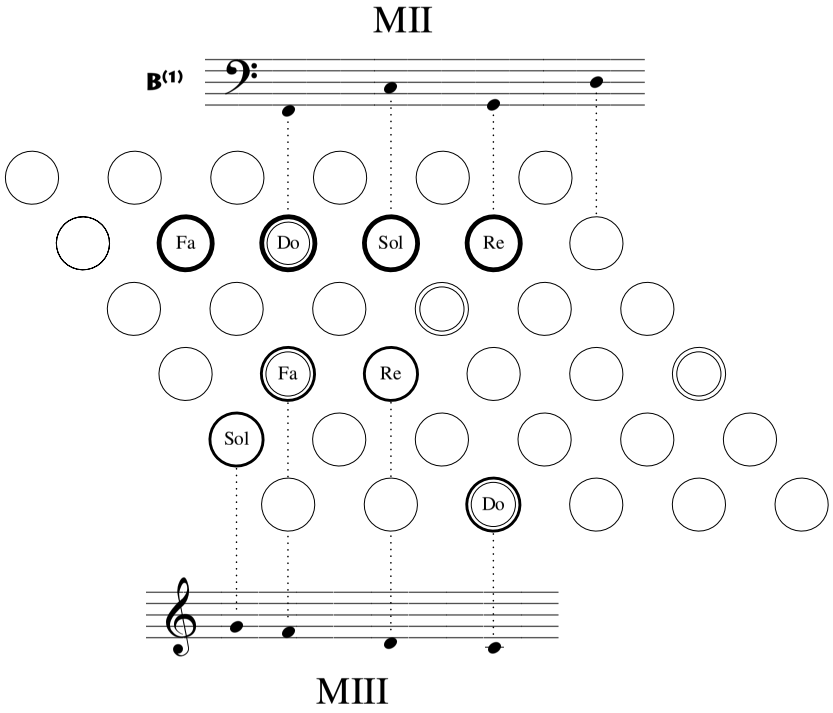
(1) Repetición de la serie.

© Tito Marcos. Método de acordeón. Revisión: diciembre del 2000

GRÁFICO DE REFERENCIA 1

© Tito Marcos. Método de acordeón. Revisión: diciembre del 2000





(1) Se presentan aquí, desde el punto de vista de su relación topográfico/tonal, dos de las disposiciones más corrientemente empleadas entre los manuales MII y MIII del sistema "convertor". Evidentemente, desde una perspectiva pedagógica, la primera de ellas (A) resultaría la más recomendable dada su mayor "coherencia musical" y simplicidad comprensiva, pero, desgraciadamente, no siempre los intereses musicales y comerciales van unidos…

© Tito Marcos. Método de acordeón. Revisión: diciembre del 2000

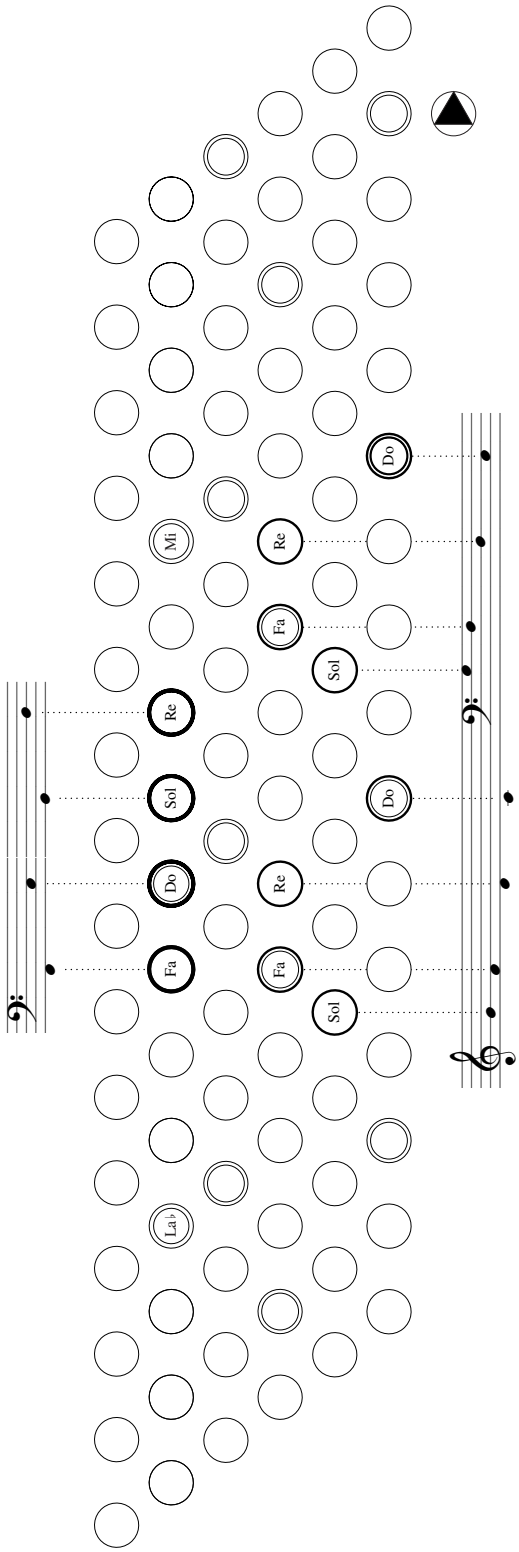


GRÁFICO DE REFERENCIA 3

© Tito Marcos. Método de acordeón. Revisión: diciembre del 2000

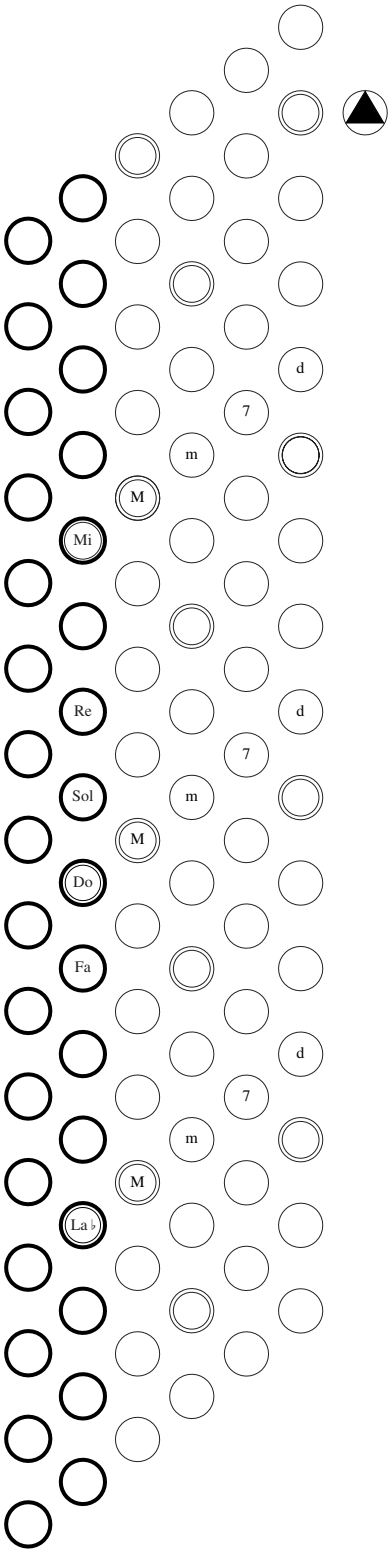
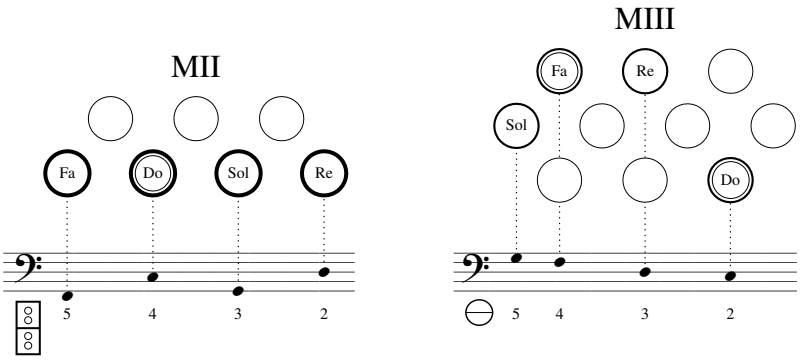
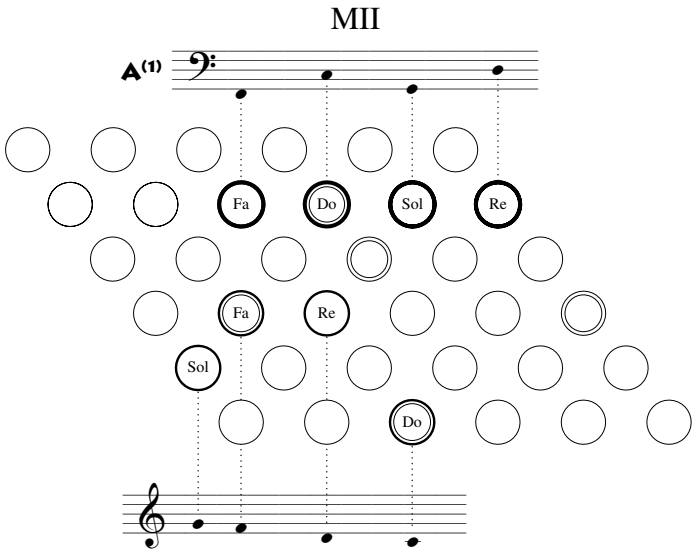


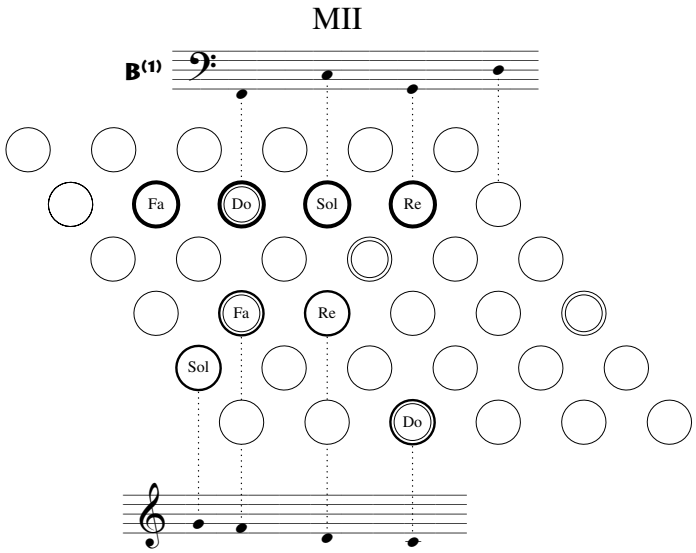
GRÁFICO DE REFERENCIA 4

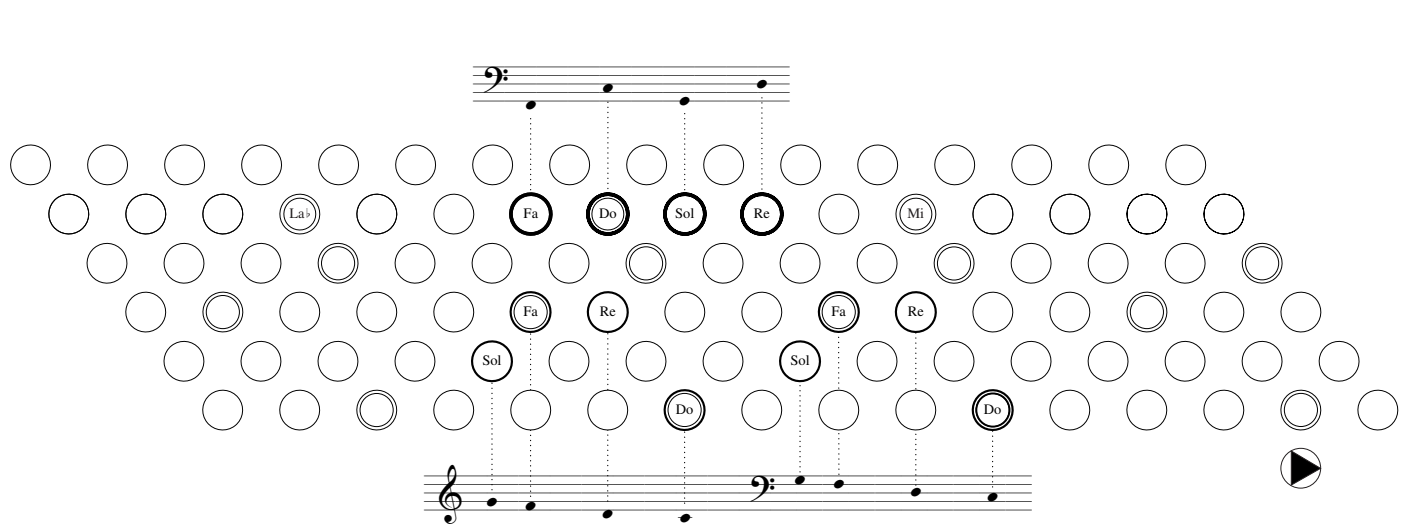
© Tito Marcos. Método de acordeón. Revisión: diciembre del 2000

GRÁFICO DE REFERENCIA 5

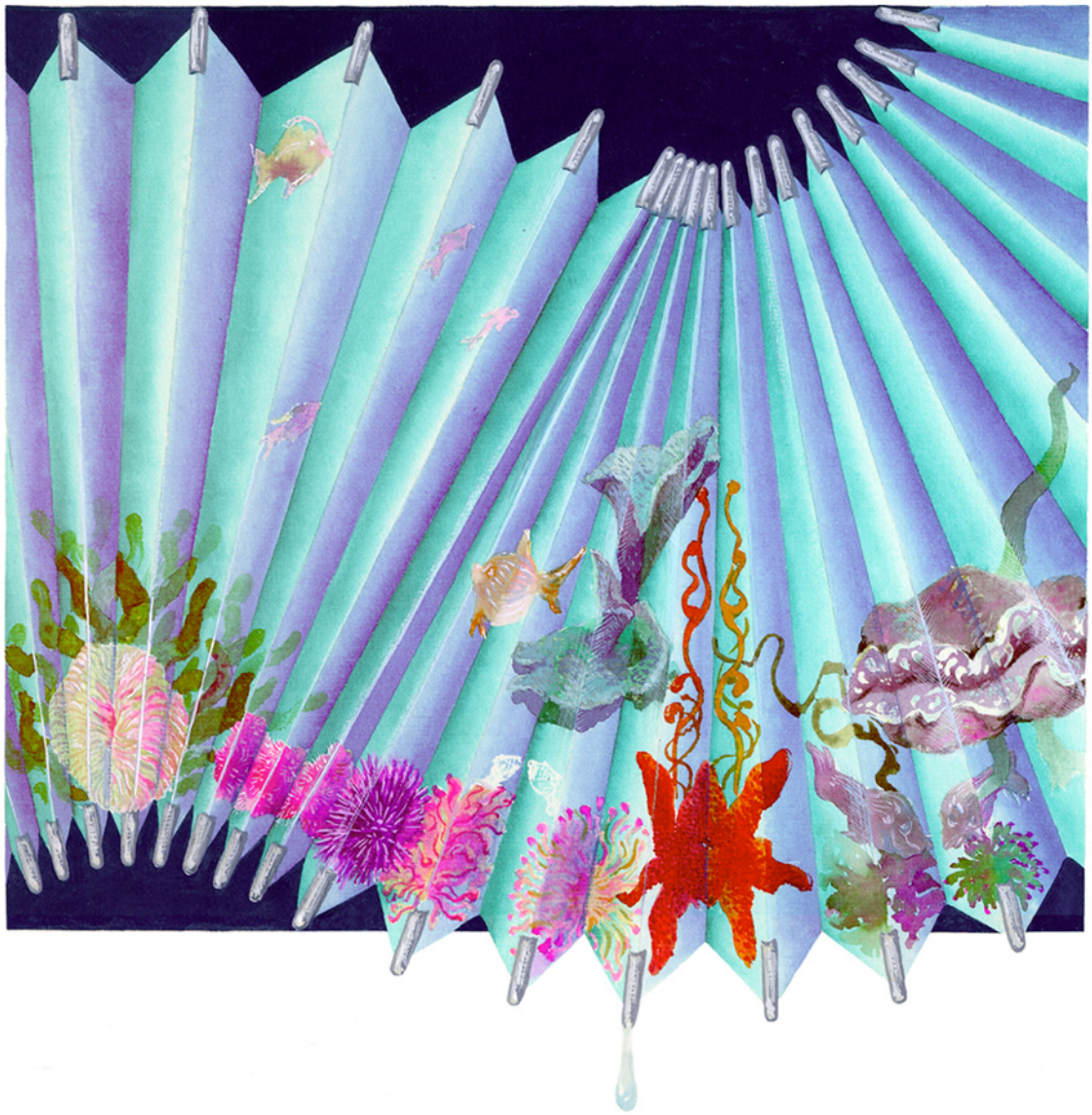








(1) Ver nota en página II-29.



1 2 3 4

© Tito Marcos. Método de acordeón. Revisión: diciembre del 2000

ESTUDIOS MIII

MÉTODO DE ACORDEÓN, III

TITO MARCOS

© Tito Marcos. Método de acordeón. Revisión: diciembre del 2000

CONTENIDOS

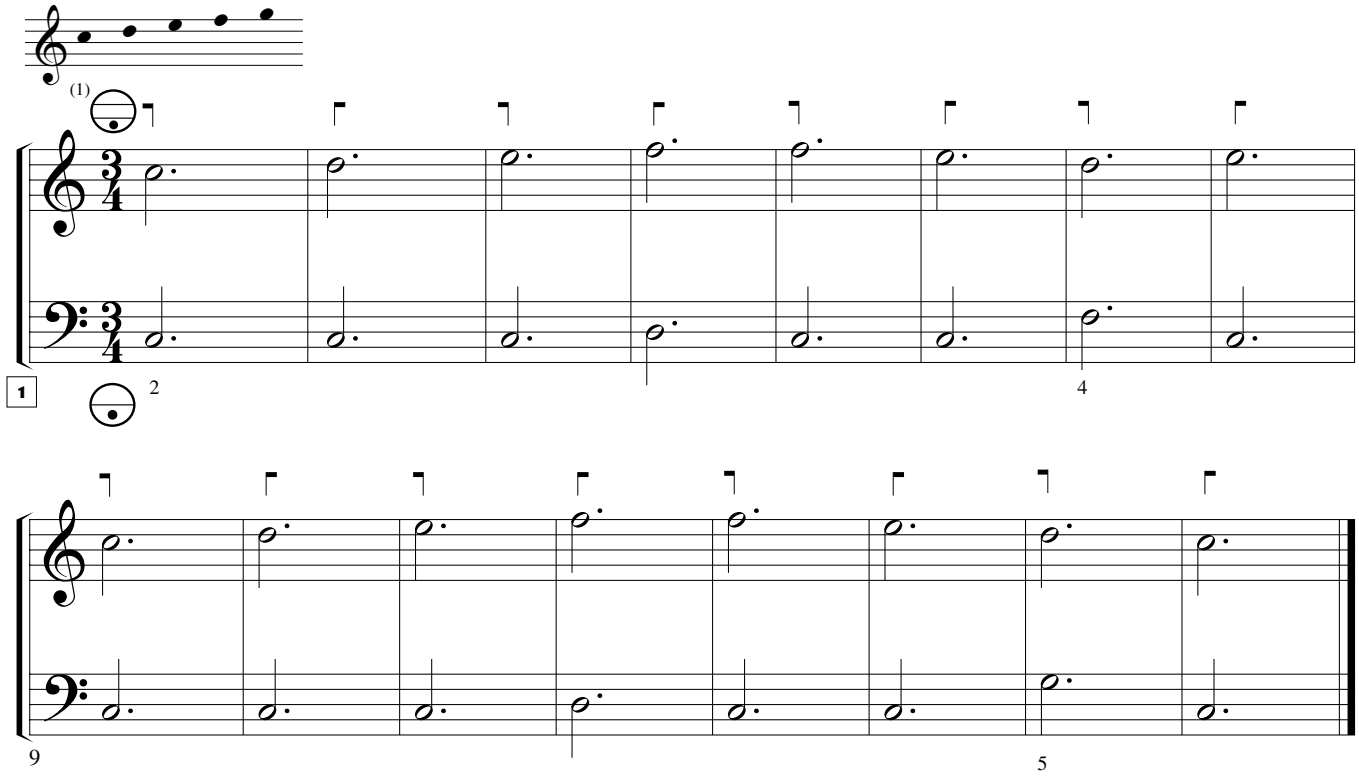
37° C.	51
ALTERNANCIAS	78
APERTURA/DESPLAZAMIENTO	11
ARTICULACIÓN DE FUELLE	4, 6, 7, 34, 36, 48
ARTICULACIÓN LIGADA	2
ARTICULACIÓN/SINCRONIZACIÓN	1
CALMA	15
CAMBIO DE DEDO EN MANO IZQUIERDA	13
CAMBIO DE DEDO EN MII	40
CAMBIO DE POSICIÓN MEDIANTE CAMBIO DE DEDO	55
CAMBIOS DE COMPÁS	25
CAMBIOS DE POSICIÓN EN MANO DERECHA	11
CAMBIOS DE POSICIÓN EN MANO IZQUIERDA	12
"CONTRABAJOS"	9, 27, 28, 29, 30, 32, 33, 40
CONVERSACIÓN DE CUCLILLOS	48
CUATRO SUSPIROS	52
DINÁMICA	7, 15, 38, 51, 75
DIÁLOGO CON EL ECO MII	37
DIÁLOGO CON EL ECO MIII	38
DIÁLOGO I	7
DIÁLOGO II	7
DIÁLOGO MII	35
DIÁLOGO MIII	69
EFE PE	3
EL CABALLERO SIN CABALLO (ESQUEMA MELÓDICO)	18
EL CABALLERO SIN CABALLO (ESQUEMA RÍTMICO)	19
EL CABALLERO SIN CABALLO MII	16
EL CABALLERO SIN CABALLO MIII	17
EL CORTEJO MII	21
EL CORTEJO MIII	22
EL LABRADOR Y SUS HIJOS	67

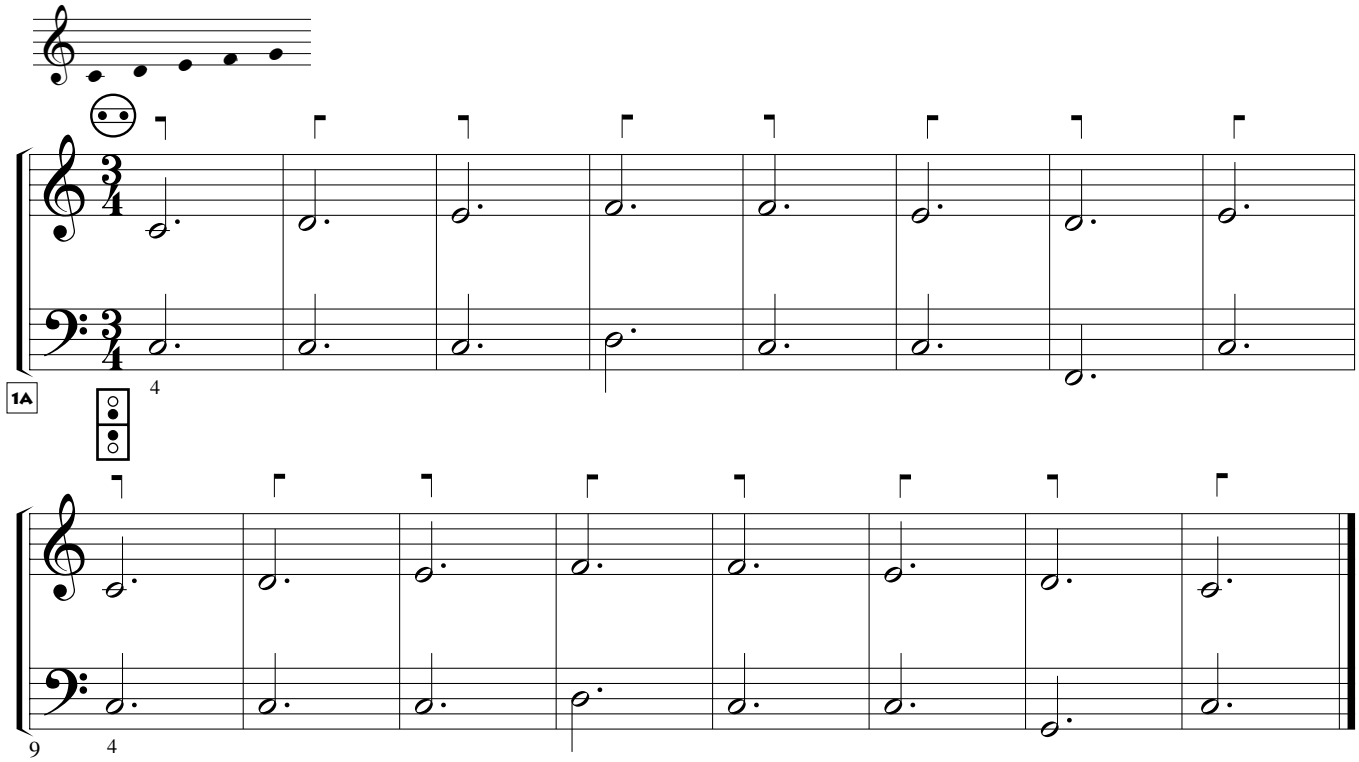
EL LOBO Y EL BUSTO 74
EL PAYASO 20
ESCENAS MEDIEVALES (VERSIÓN FACILITADA) 81
ESTUDIO 1984 (FRAGMENTO) 90
ESTUDIO RÍTMICO 63
ESTUDIO SIN INSTRUMENTO 4, 26, 27
FRASEO/ARTICULACIÓN 5, 34, 36, 52, 75
FÓRMULAS ARTICULATORIAS 49
¡HABÍA UNA VEZ...! 46
HOY COMO AYER, MAÑANA COMO HOY... 27
IMITACIÓN 6, 7, 45
IMITACIÓN/REPETICIÓN 6, 44
INDEPENDENCIA ARTICULATORIA 75
INDICACIONES INTERPRETATIVAS 14, 39
INTERVALOS ARMÓNICOS 34, 59, 61
INVERSIÓN 13, 36, 74
JUEGO DEDAMAS 72
JUEGO DE NIÑOS 5
LA CORNEJA ARQUÍMEDES 53
LAS COSAS DE PALACIO VAN DESPACIO 23
LAS DOS LANGOSTAS 26
MEMORIA 18, 19, 41, 50
MI Y MIII AL UNÍSONO 27, 28, 53
MOVIMIENTO CONTRARIO 20, 44, 45
MÉTODO DE TRABAJO 68
MÉTRICA/RITMO 25, 29, 39, 63, 65, 74
MI RE SI LA 25
NOTAS DOBLES (INTERVALOS ARMÓNICOS) 34, 59, 61
PASEO POR EL RÍO 65
RECUERDO 33
RECUERDO DE UNA TARDE DE CIRCO 41
RECUERDO FUTURO 50

REDUCCIÓN	7, 8, 10, 35
REDUCCIÓN/TRANSPORTE	15, 54
REGISTRACIÓN	36, 34, 39, 41, 72, 75, 81
RETRATO DE UN JOVEN ZANGOLOTINO	47
RETRATO MUSICAL MII	55
RETRATO MUSICAL MIII	56
RITMO PEDAL	4, 15, 27, 41, 50, 55, 63, 65, 74, 75, 78, 90
RITMO/MÉTRICA	25, 63, 65
SINCRONIZACIÓN RÍTMICA A DOS PARTES	4
TRANSPORTE	15, 54
YES	63
! ... ¡	57

© Tito Marcos. Método de acordeón. Revisión: diciembre del 2000

ARTICULACIÓN/SINCRONIZACIÓN

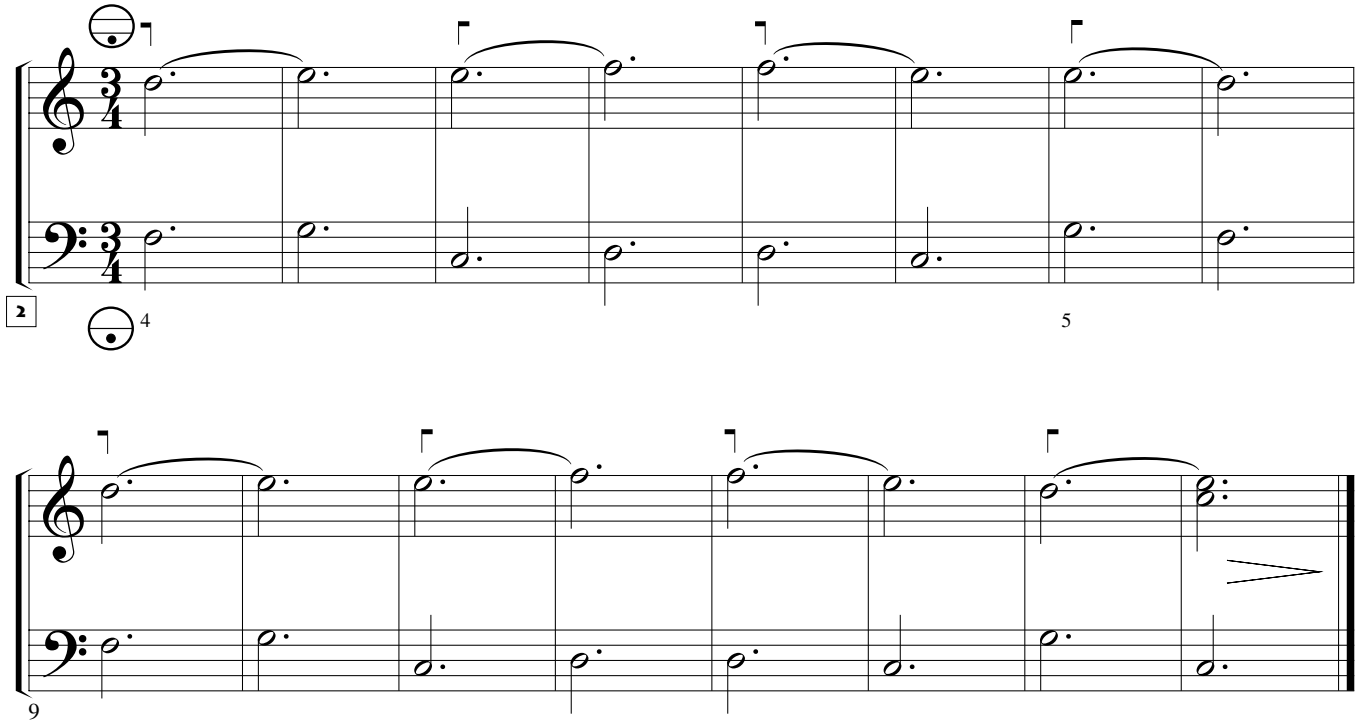


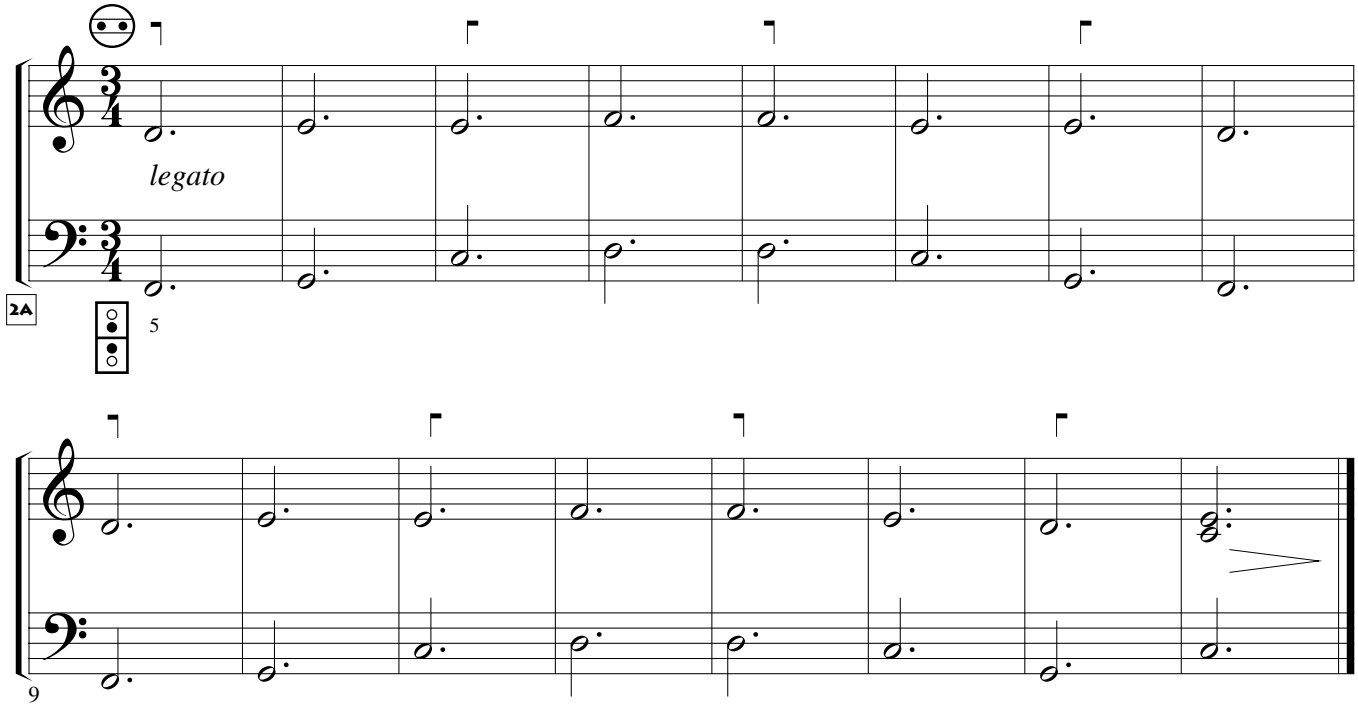


(1) En esta primera etapa de estudio no son tenidos en cuenta los cambios de octava resultantes de la registración: = loco

© Tito Marcos. Método de acordeón. Revisión: diciembre del 2000

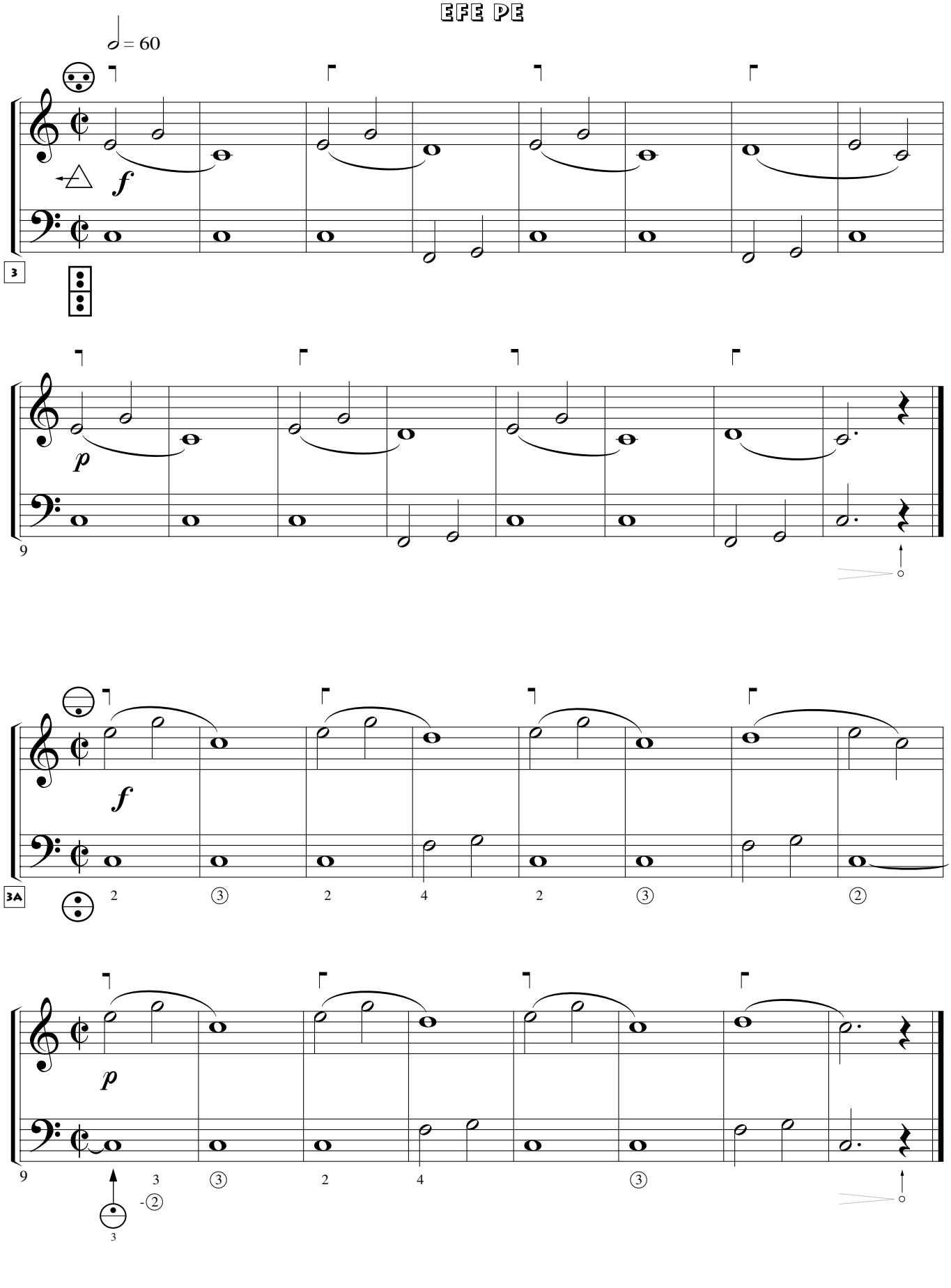
ARTICULACIÓN LIGADA





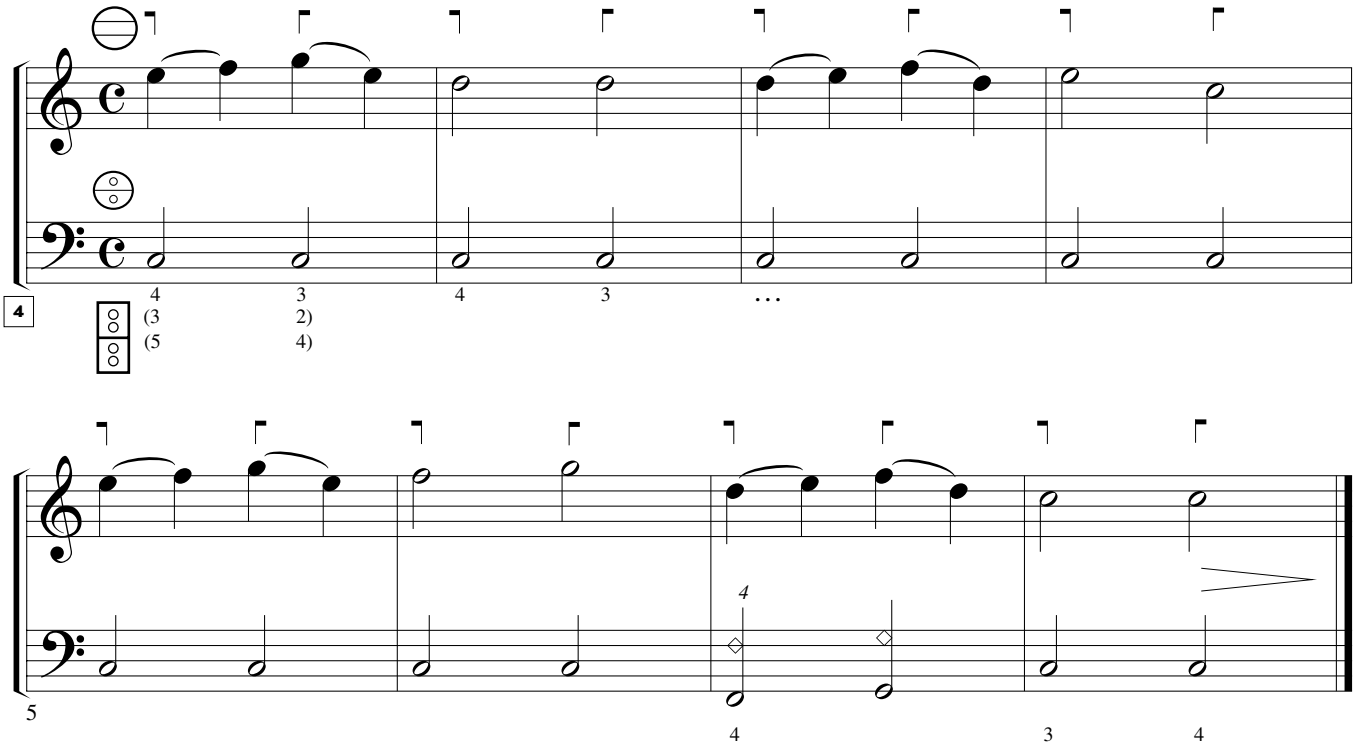
© Tito Marcos. Método de acordeón. Revisión: diciembre del 2000

EFE PE

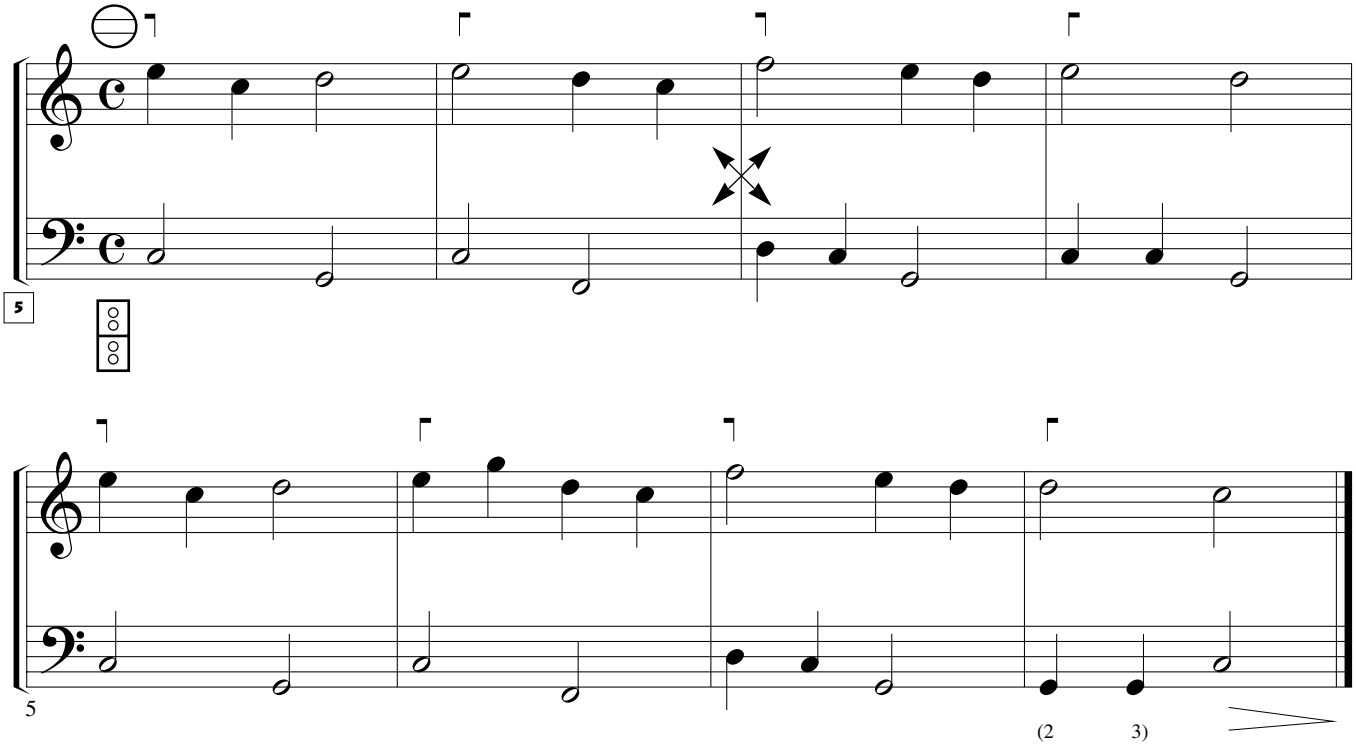


© Tito Marcos. Método de acordeón. Revisión: diciembre del 2000

ARTICULACIÓN DE FUELLE



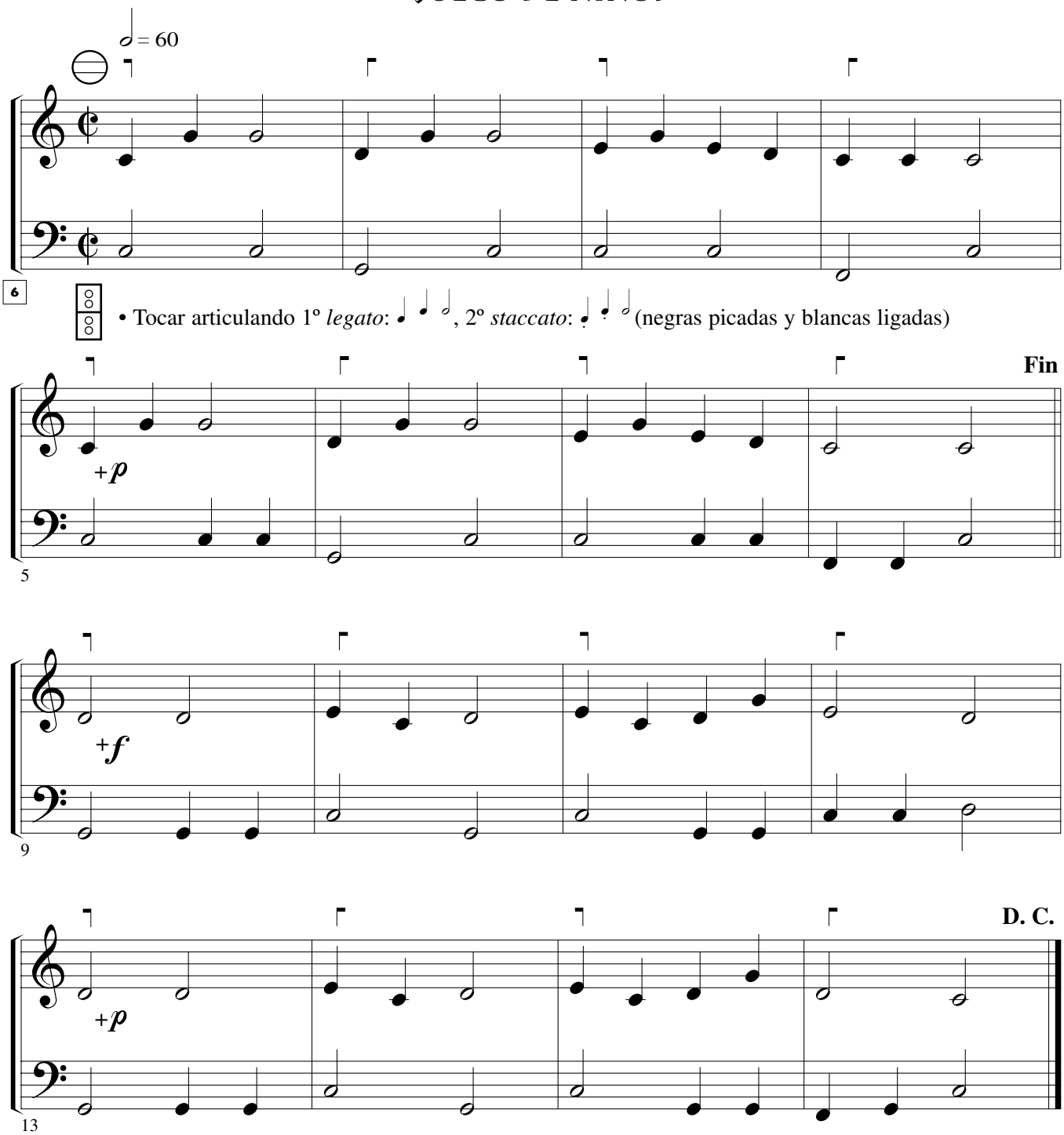
SINCRONIZACIÓN RÍTMICA A DOS PARTES



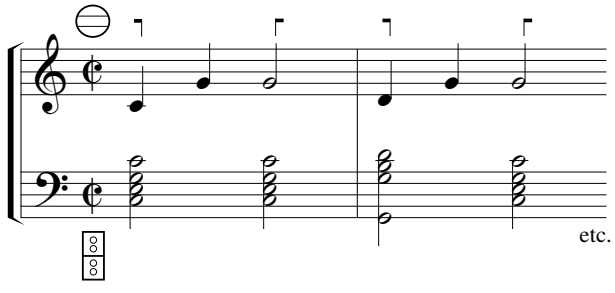
• Estudiar marcando el ritmo con los dedos sobre una mesa; luego sobre el pecho, …en "posición funcional".

© Tito Marcos. Método de acordeón. Revisión: diciembre del 2000

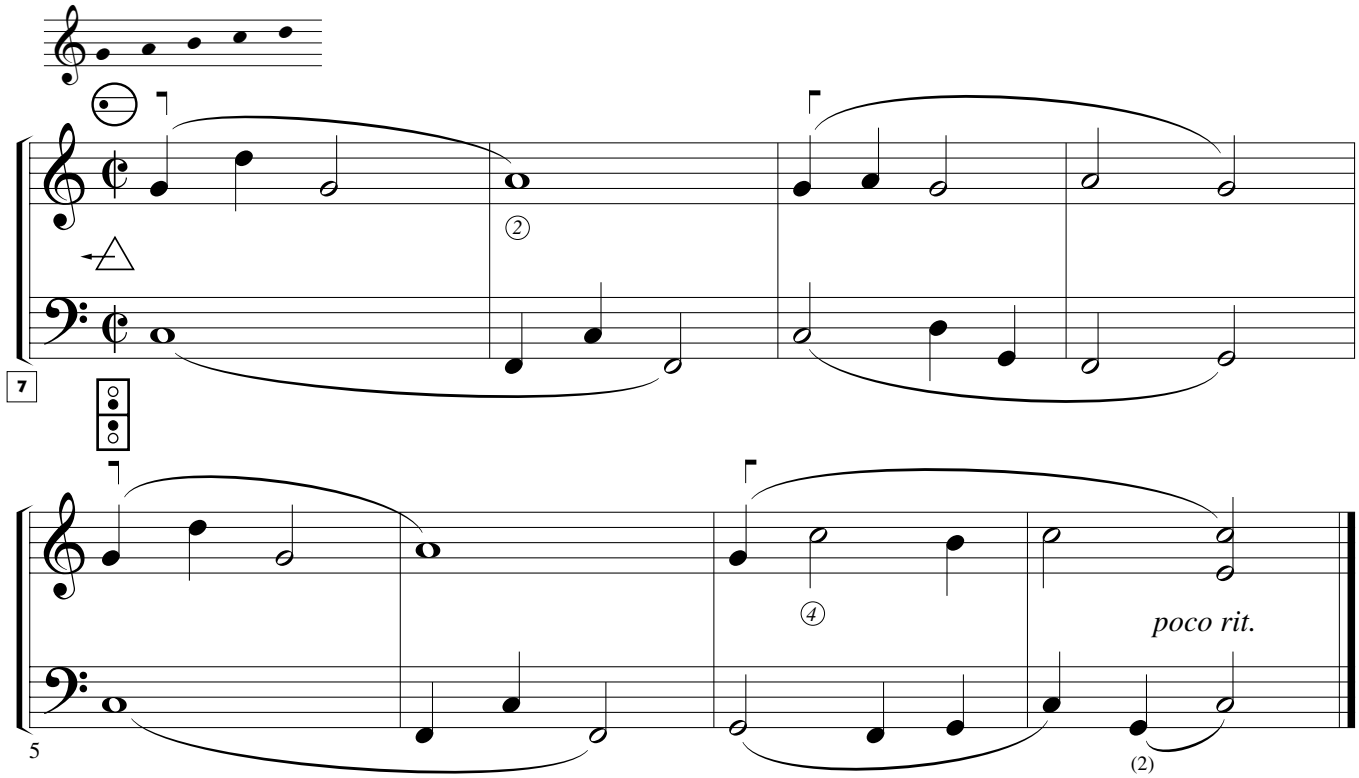
JUEGO DE NIÑOS



• Tocar el estudio anterior de la siguiente forma (con acordes mayores):

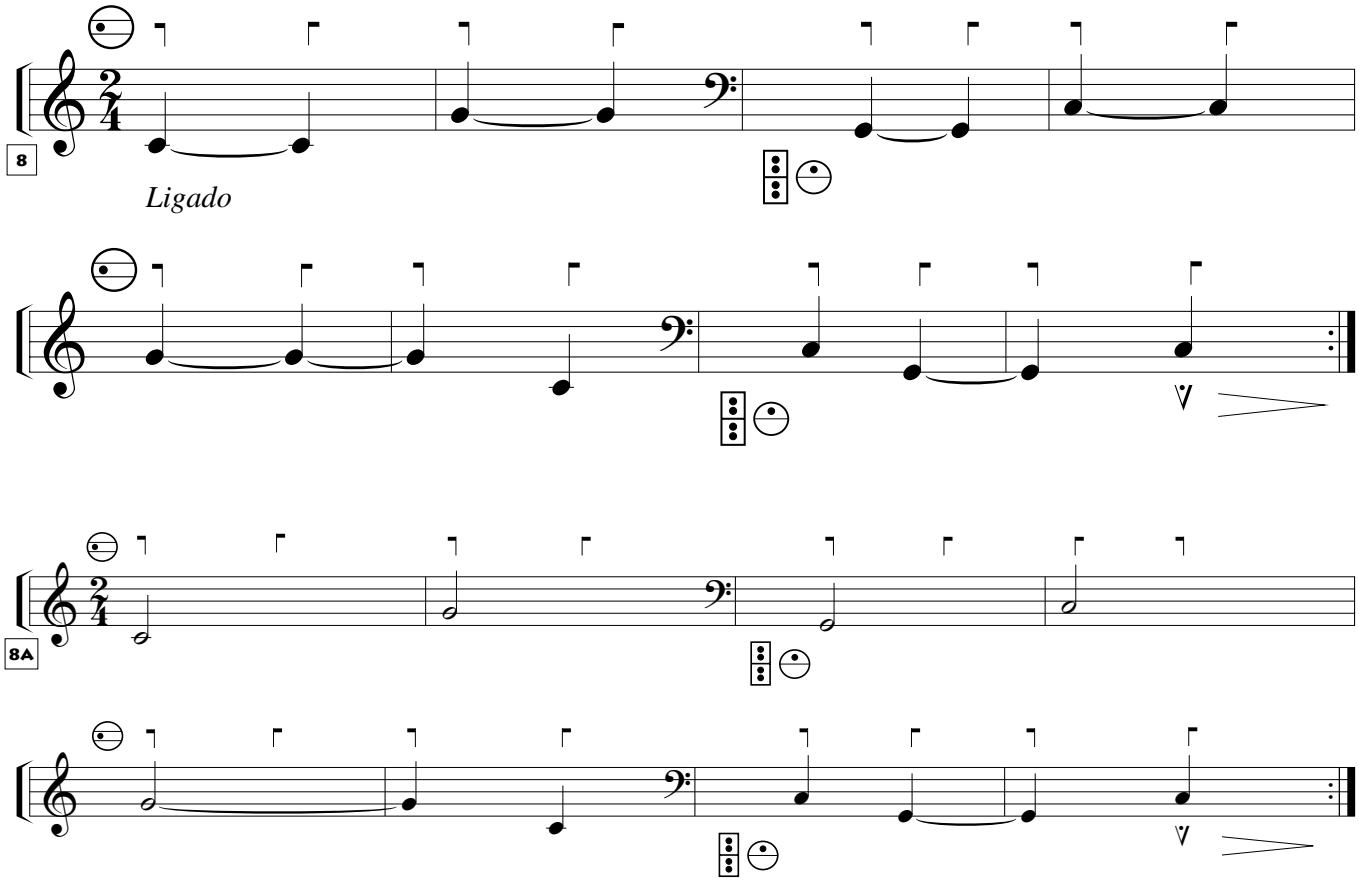


© Tito Marcos. Método de acordeón. Revisión: diciembre del 2000



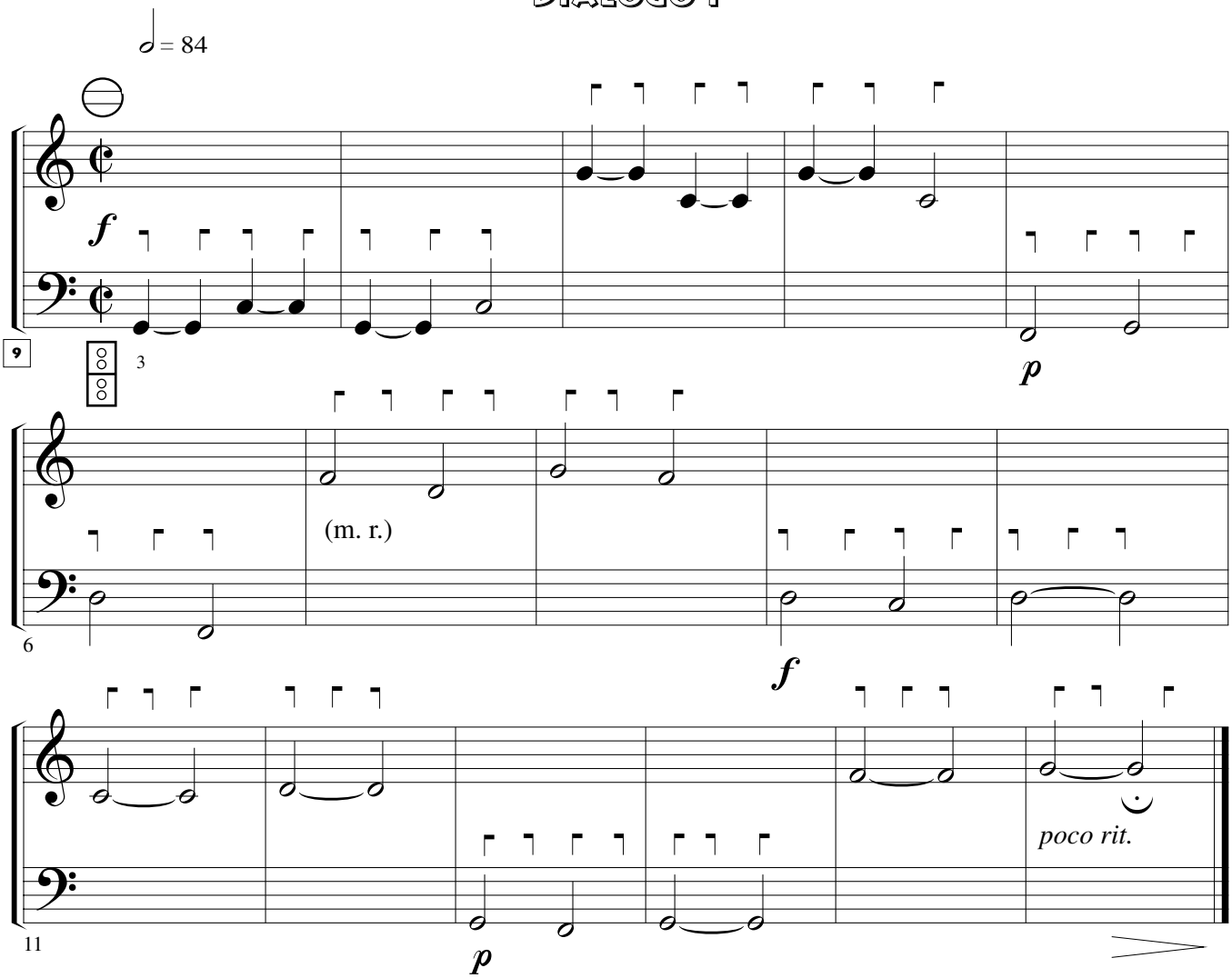
• ¿En qué compases hay IMITACIÓN? - ¿En qué compases hay REPETICIÓN?

ARTICULACIÓN DE FUELLE



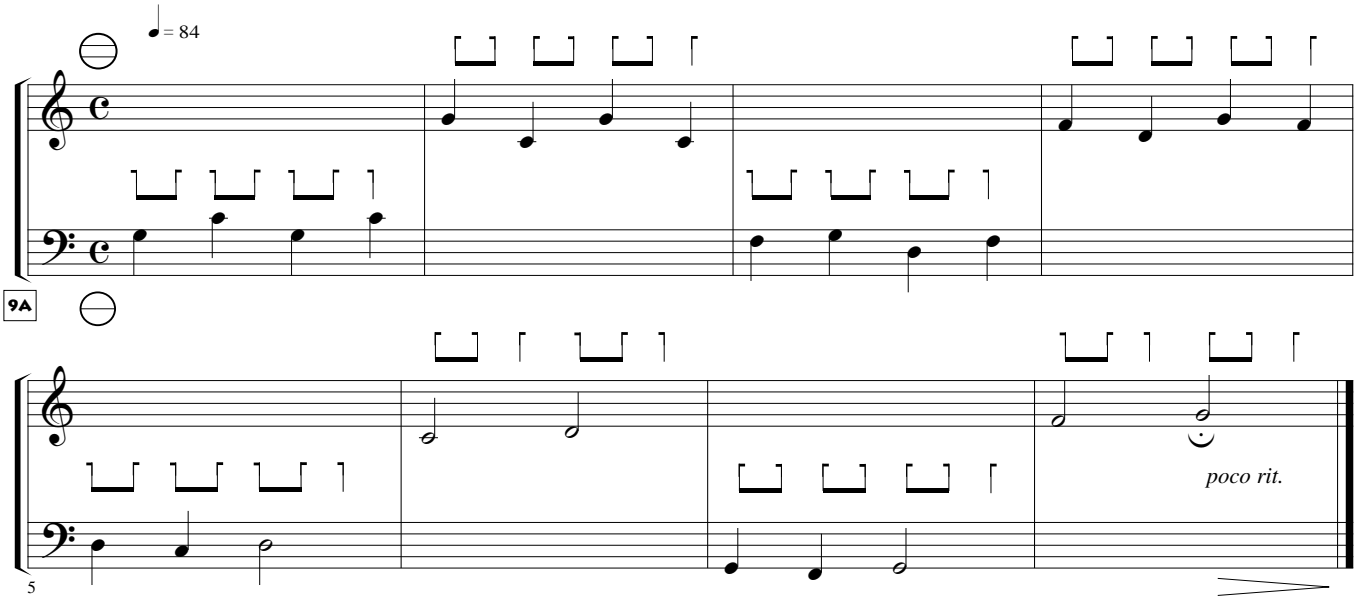
© Tito Marcos. Método de acordeón. Revisión: diciembre del 2000

DIÁLOGO I

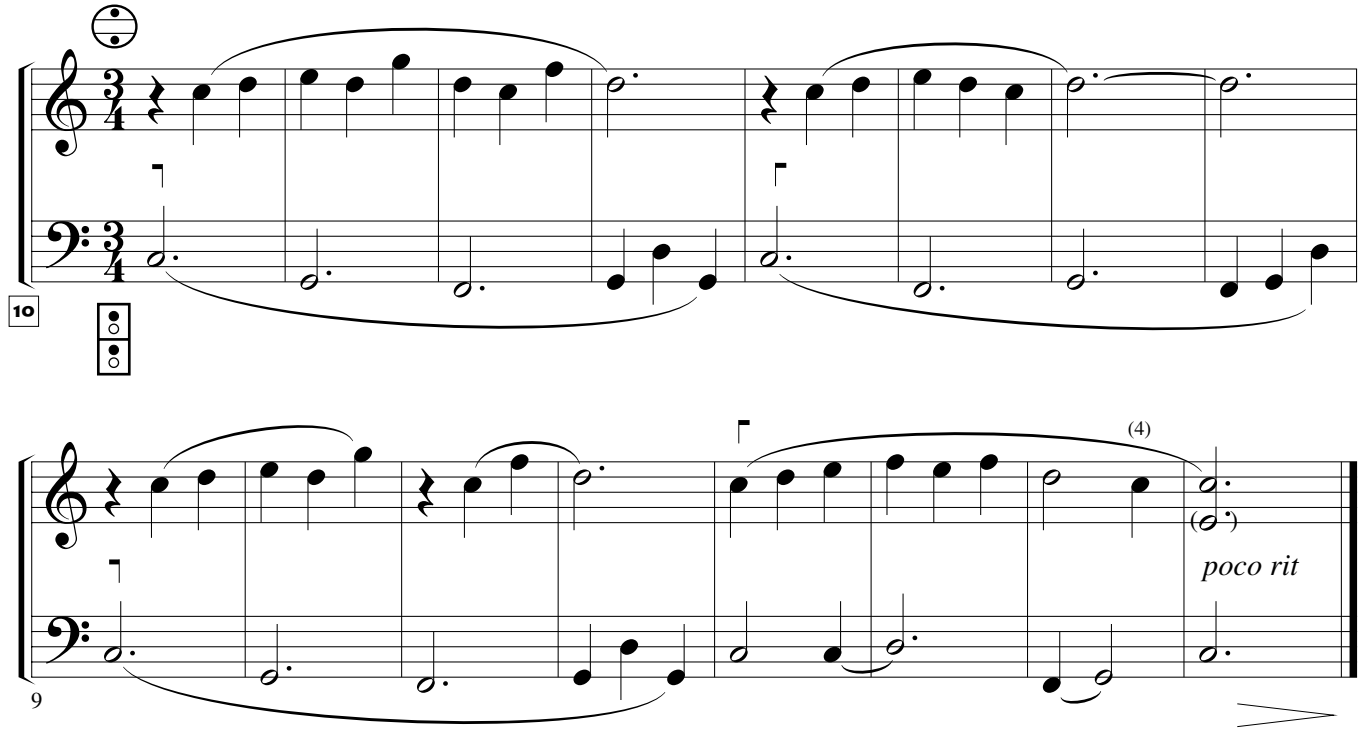


• Atención a los siguientes conceptos: IMITACIÓN, FUELLE y DINÁMICA.
• Interpretación: tocar como si se mantuviera un diálogo entre las dos partes (manos).

REDUCCIÓN ♩ = ♪

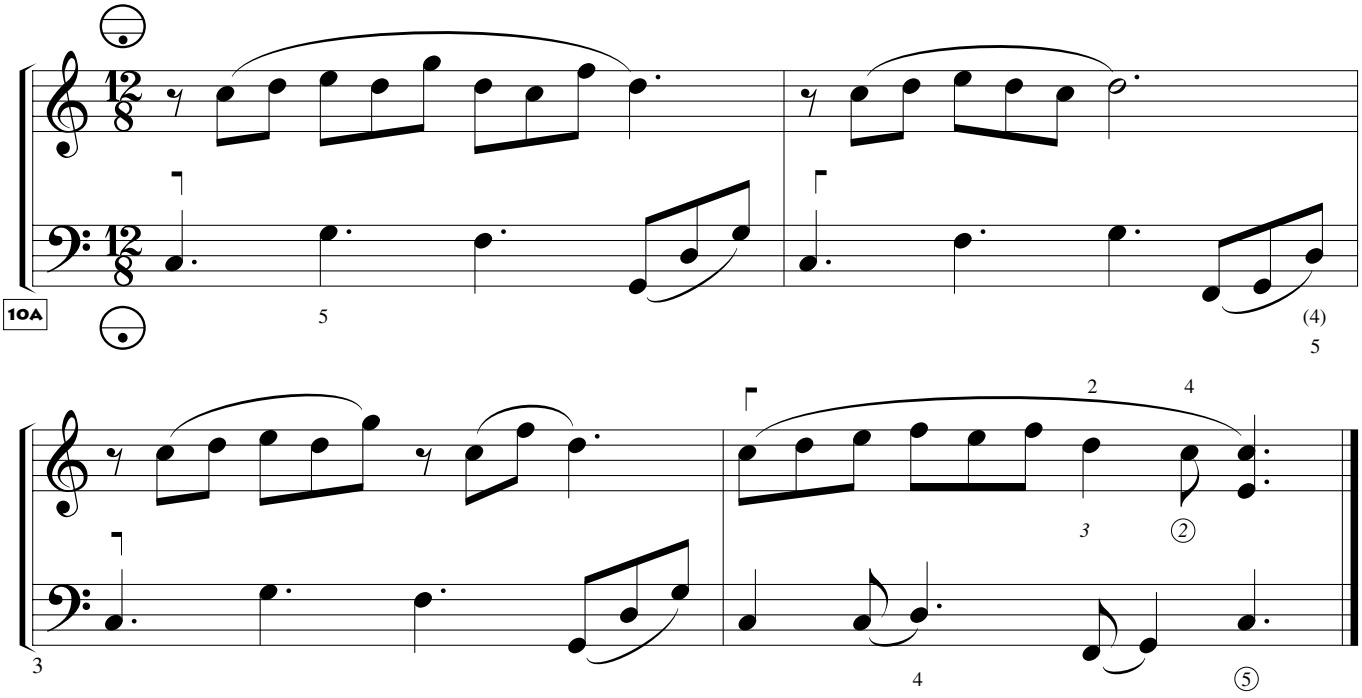


© Tito Marcos. Método de acordeón. Revisión: diciembre del 2000

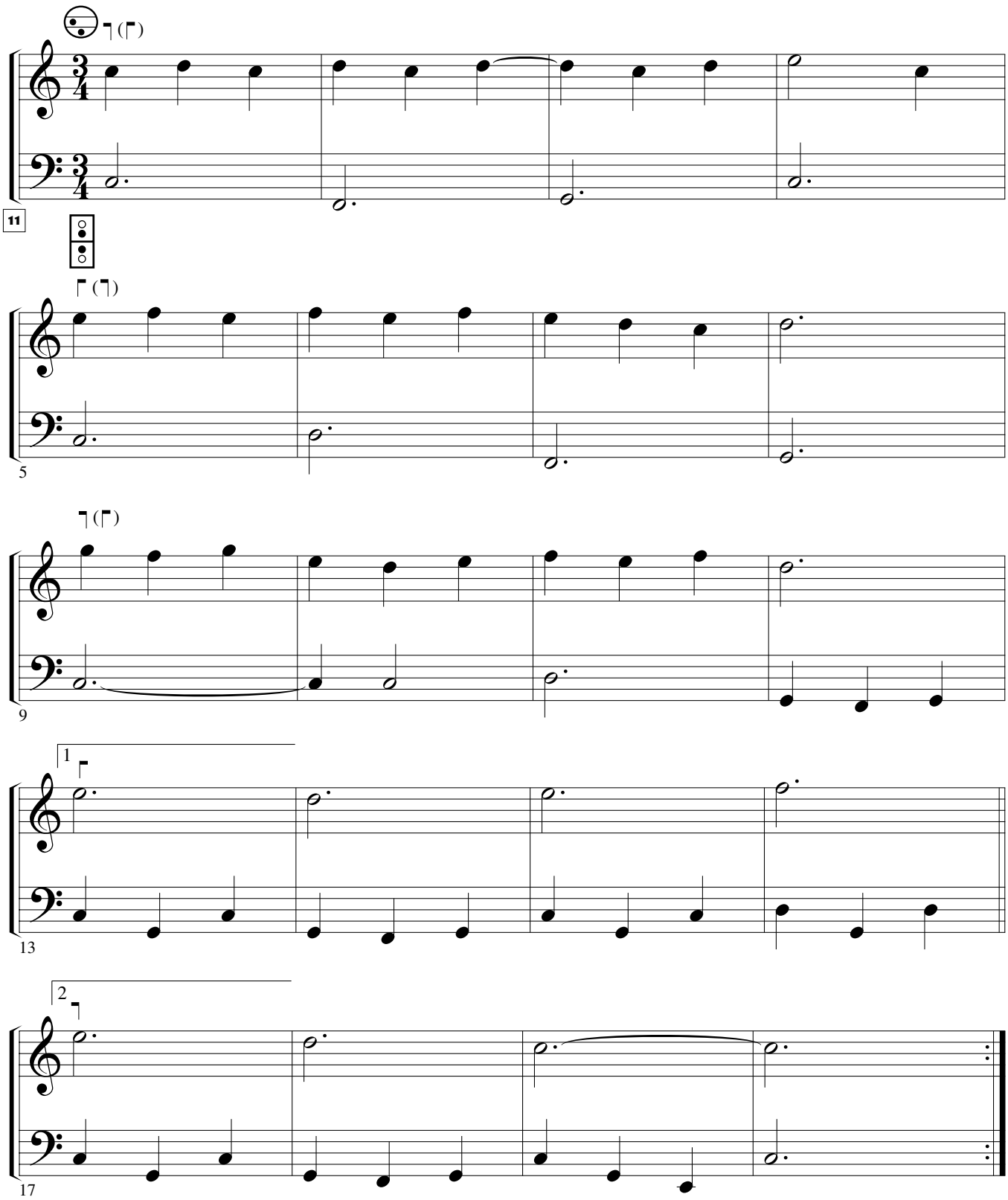


• Cantar la melodía (m. d.) mientras se toca el acompañamiento (m. i.).

REDUCCIÓN



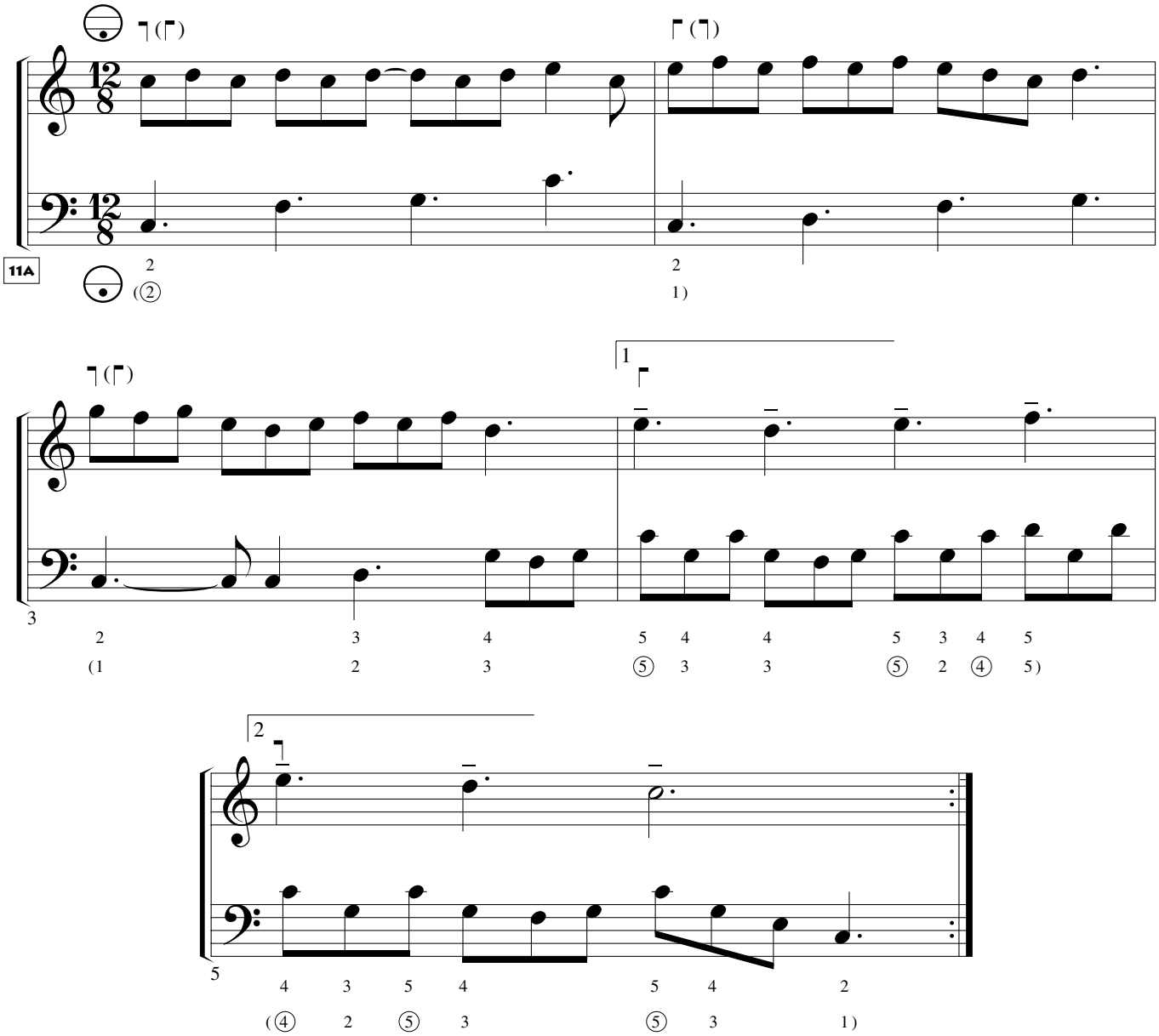
© Tito Marcos. Método de acordeón. Revisión: diciembre del 2000



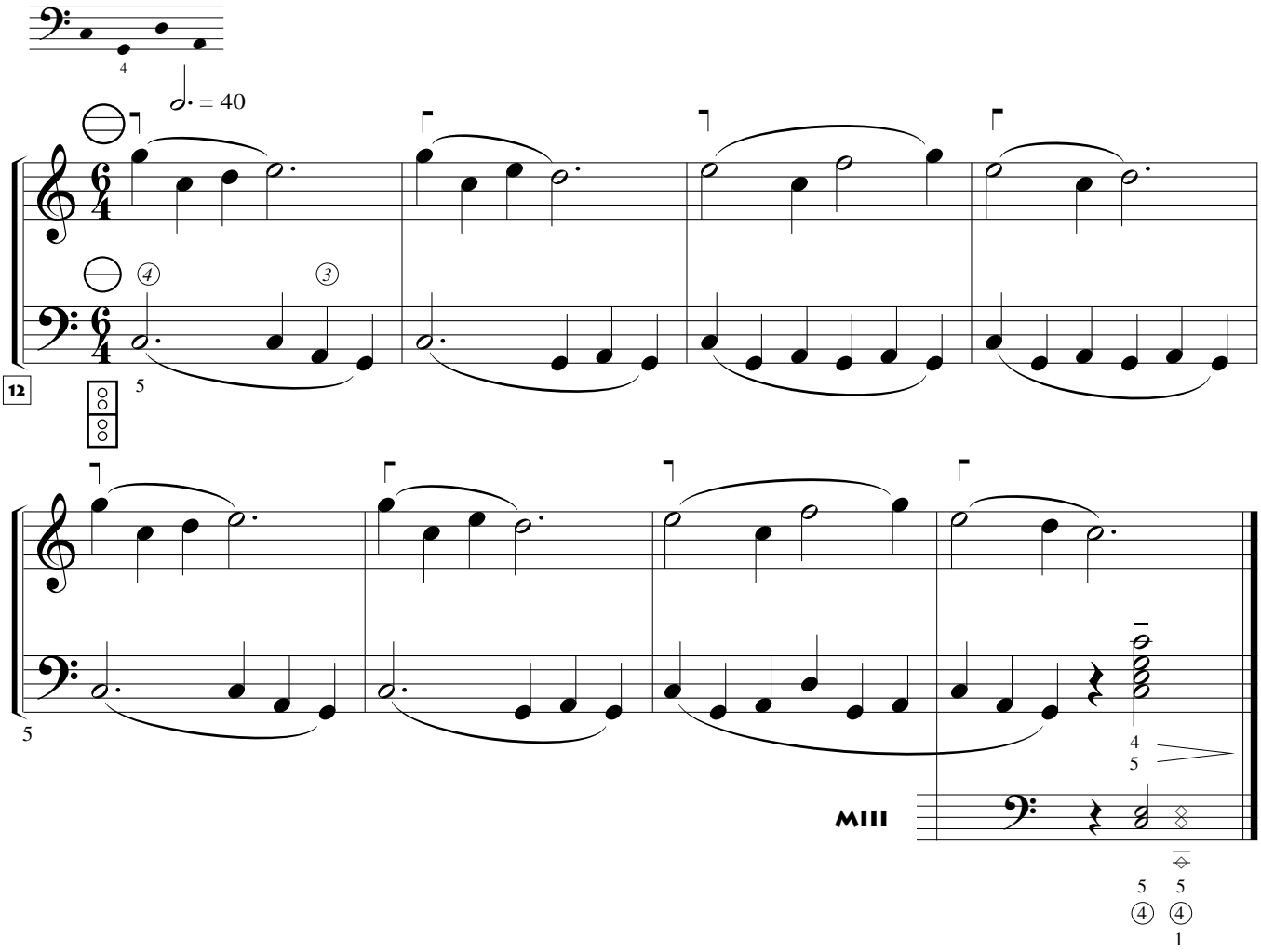
- A partir de aquí puede empezarse el estudio de los “contrabajos” (página III-27).
- Cantar la melodía (m. d.) mientras se toca el acompañamiento (m. i.).

© Tito Marcos. Método de acordeón. Revisión: diciembre del 2000

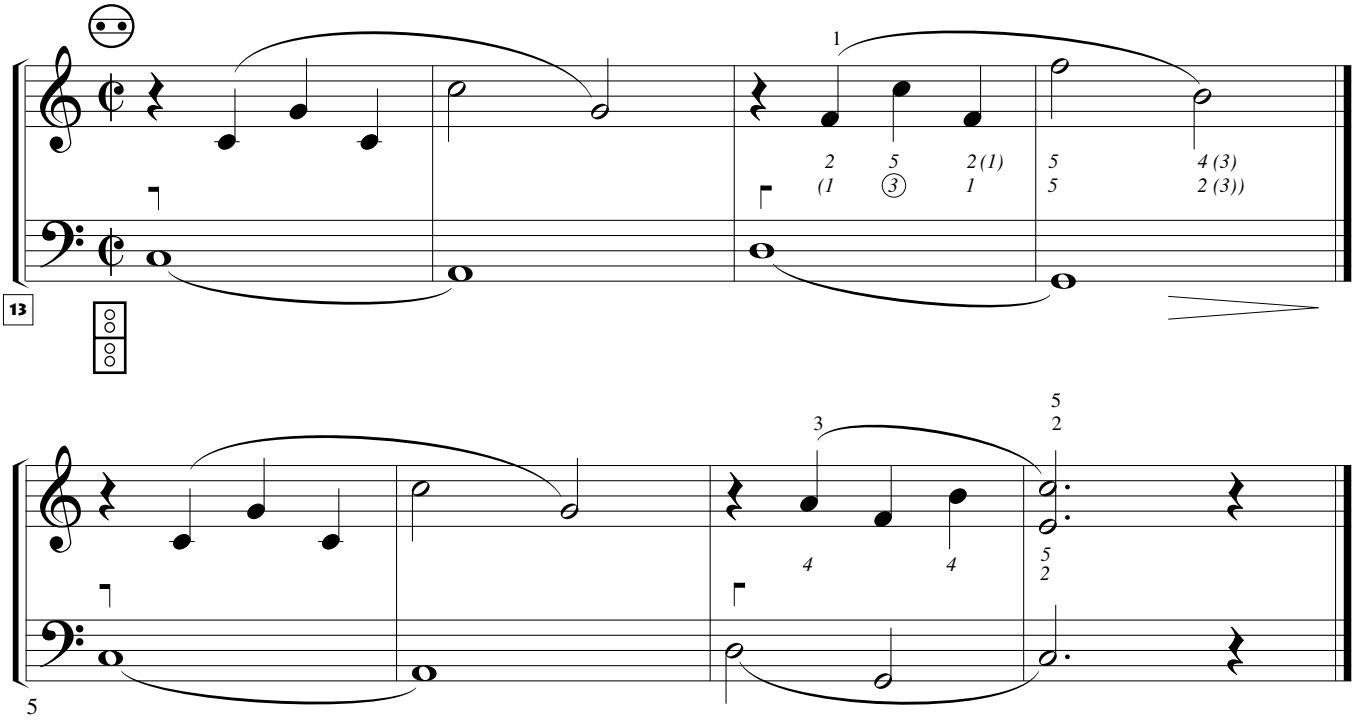
REDUCCIÓN 𝅗𝅥. = ♩.



© Tito Marcos. Método de acordeón. Revisión: diciembre del 2000

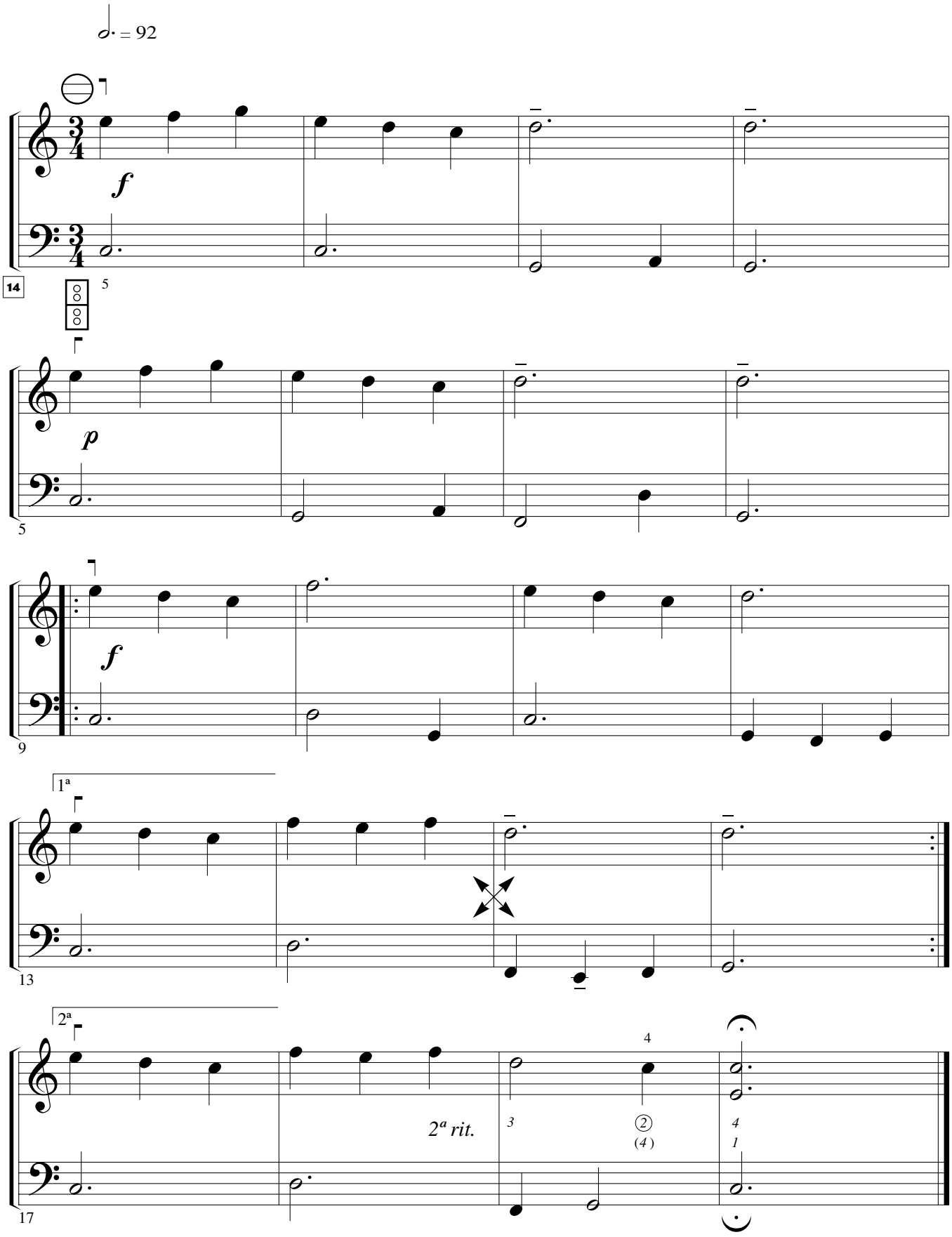


APERTURA/DESPLAZAMIENTO



• Analizar los cambios de posición en la mano derecha.

© Tito Marcos. Método de acordeón. Revisión: diciembre del 2000

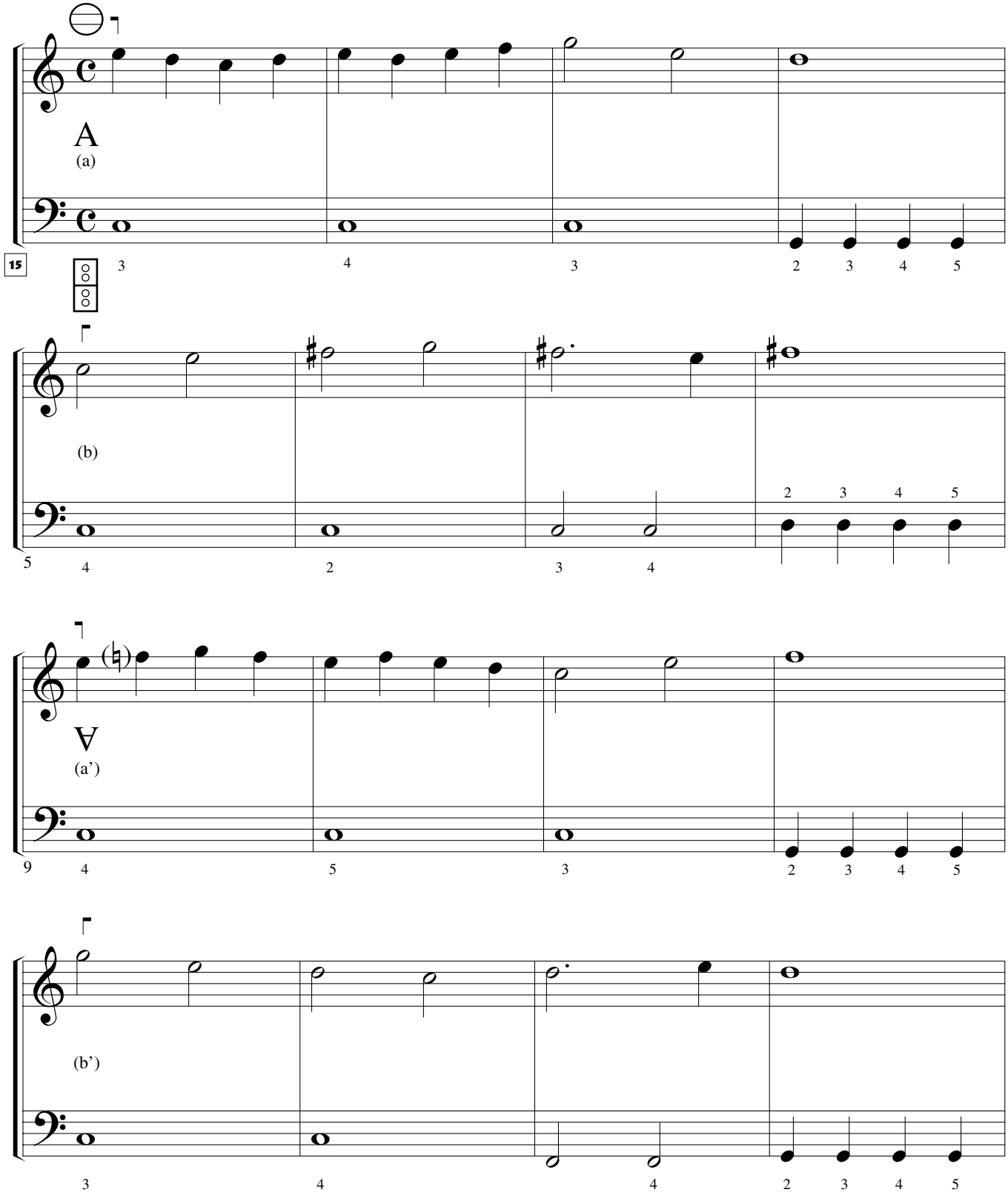


• Analizar los cambios de posición en la mano izquierda.

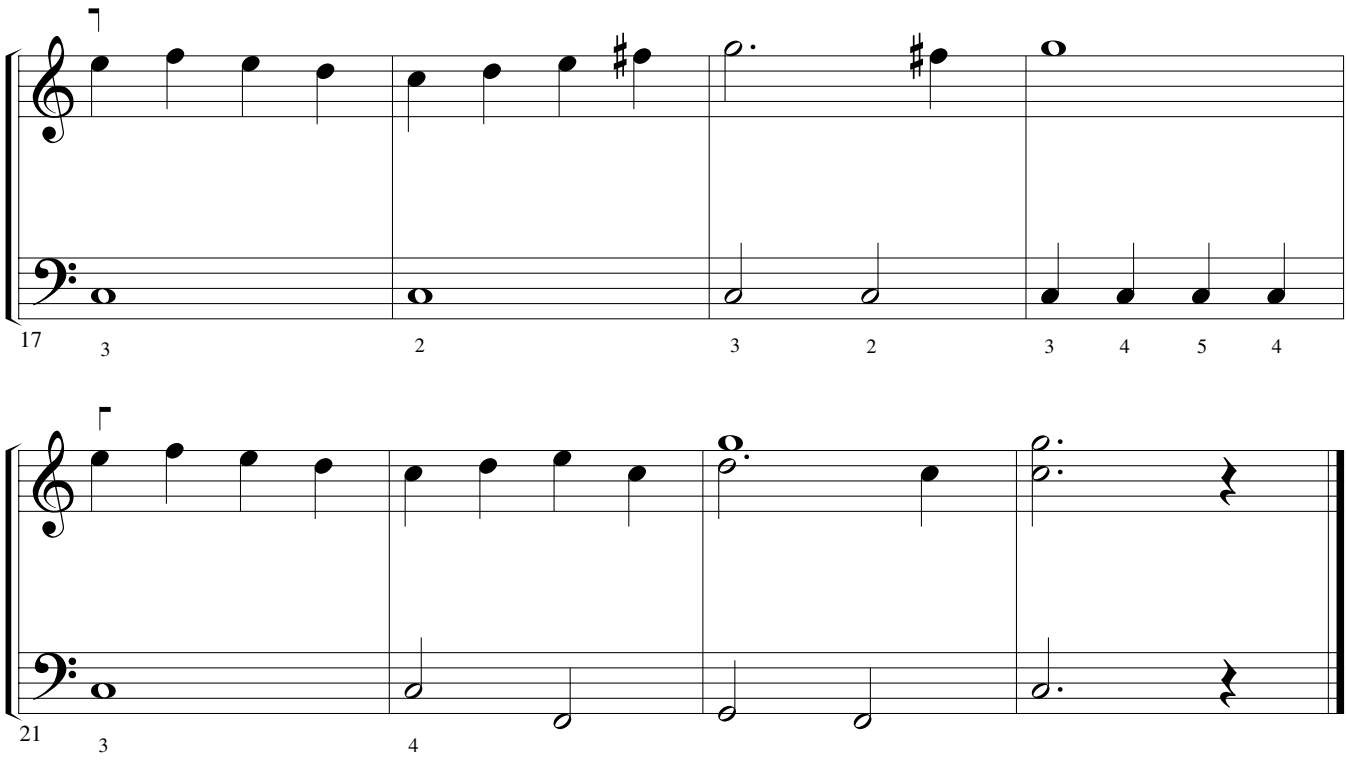
© Tito Marcos. Método de acordeón. Revisión: diciembre del 2000

INVERSIÓN

CAMBIO DE DEDO EN MANO IZQUIERDA



© Tito Marcos. Método de acordeón. Revisión: diciembre del 2000



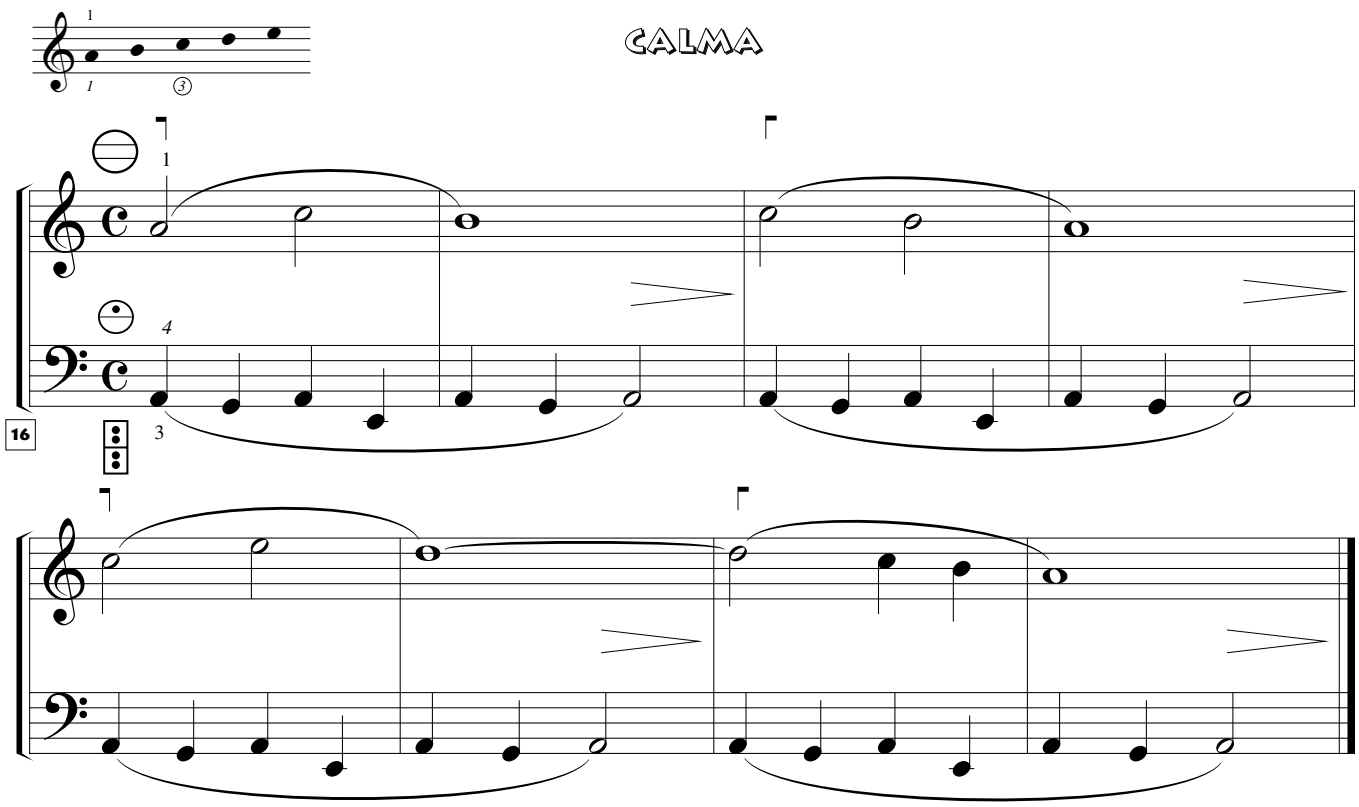
• Poner atención en los “cambios de dedo” de la mano izquierda.

• Tocar en la siguiente forma:

1º (a), (a’), (b), (b’); pensando en la “imitación por movimiento contrario” (m. c.)

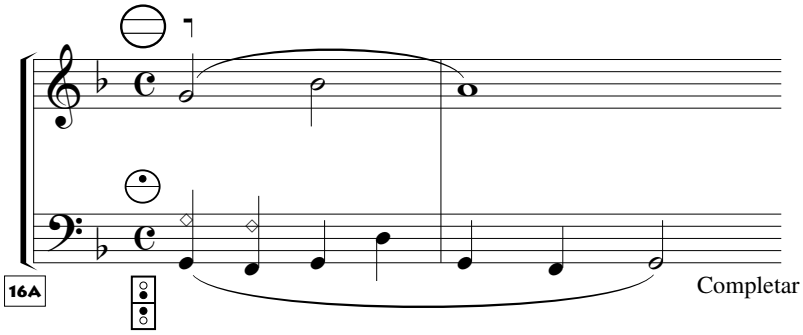
2º (a), (a’, mientras se mira -leyendo- a), (b), (b’, mientras se lee b), etc.

© Tito Marcos. Método de acordeón. Revisión: diciembre del 2000

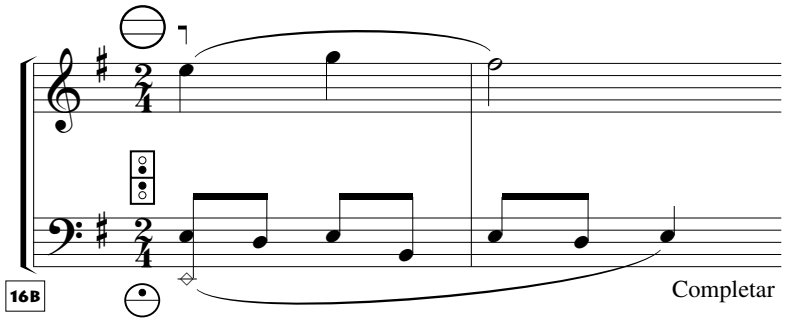


• Ritmo pedal: inventar uno similar y añadirle una melodía; luego escribirlo… (ver ejercicio 23, página III-27).

TRANSPORTE

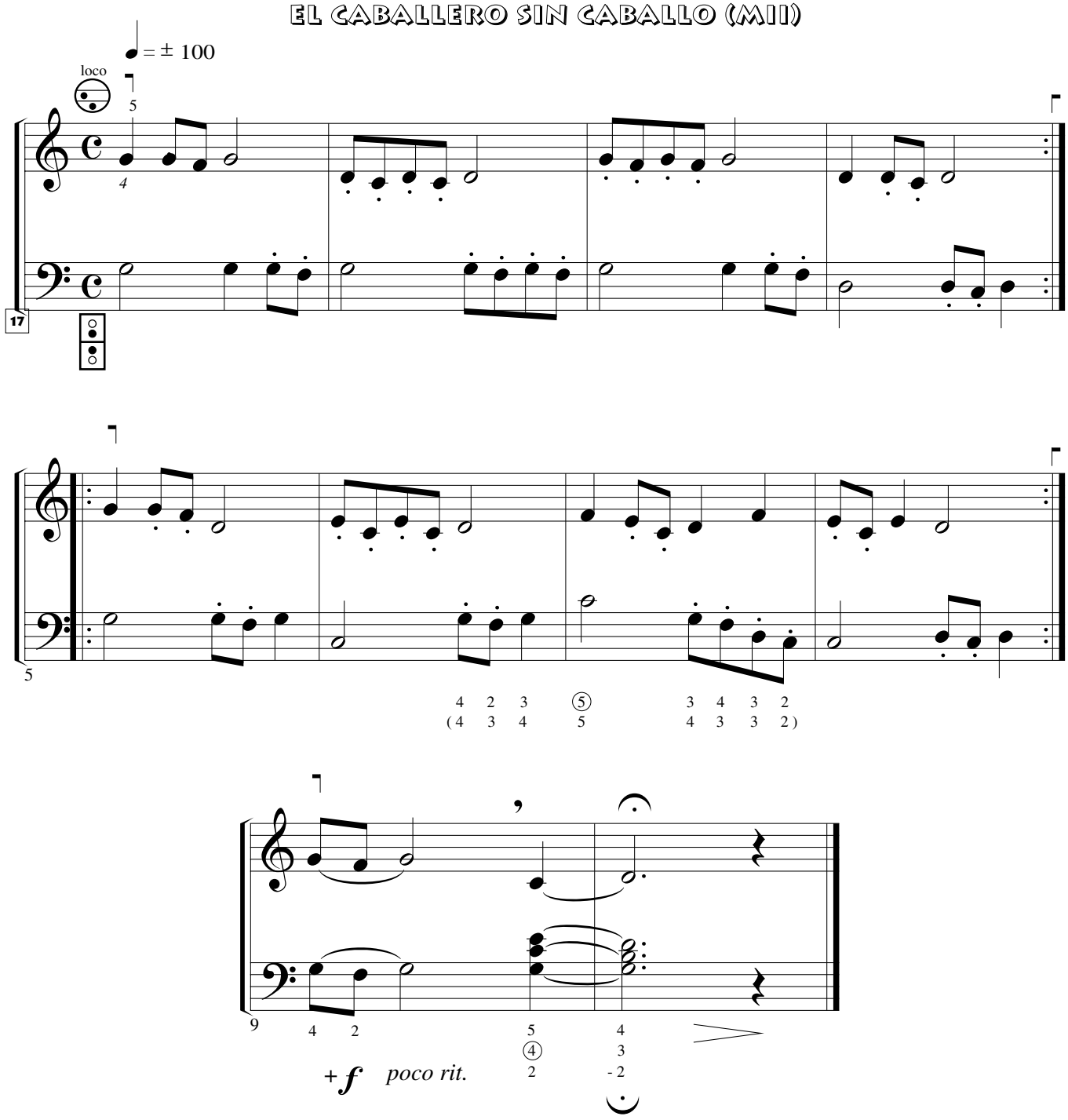


REDUCCIÓN/TRANSPORTE



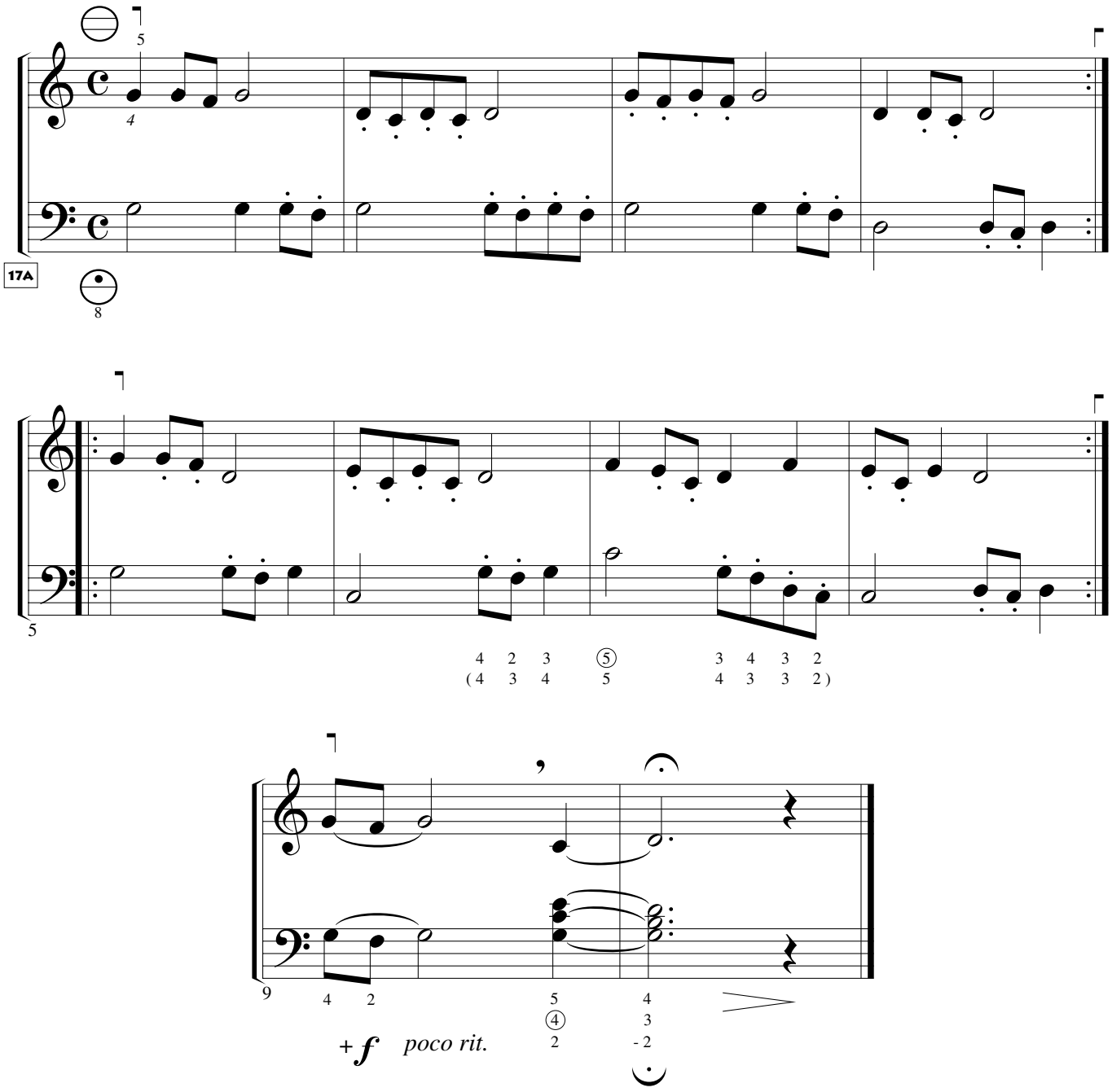
© Tito Marcos. Método de acordeón. Revisión: diciembre del 2000

EL CABALLERO SIN CABALLO (MII)



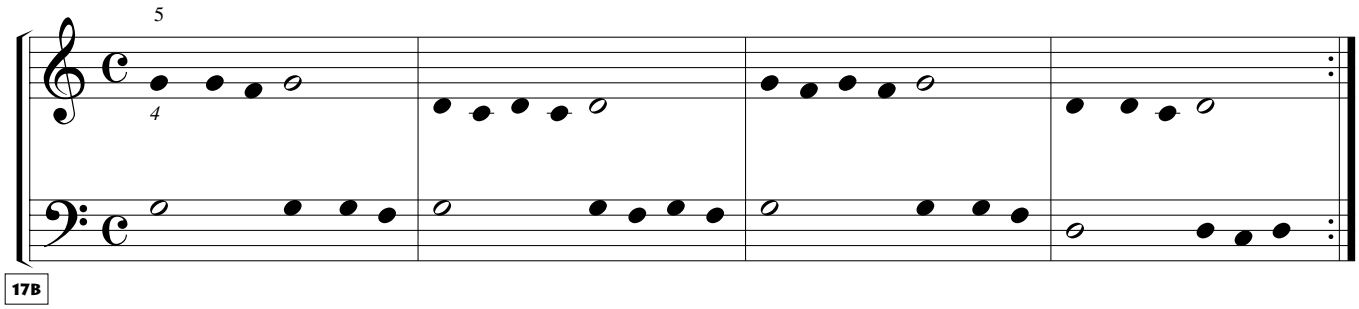
© Tito Marcos. Método de acordeón. Revisión: diciembre del 2000

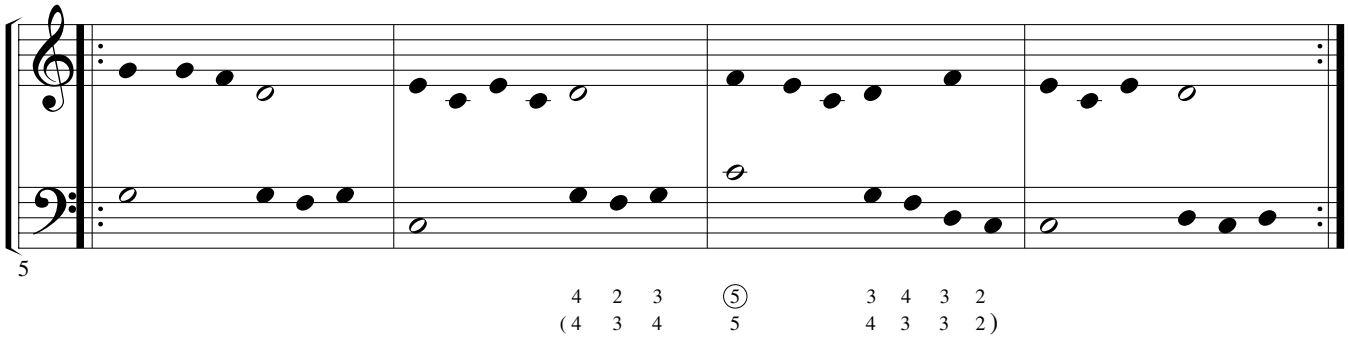
EL CABALLERO SIN CABALLO (MIII)

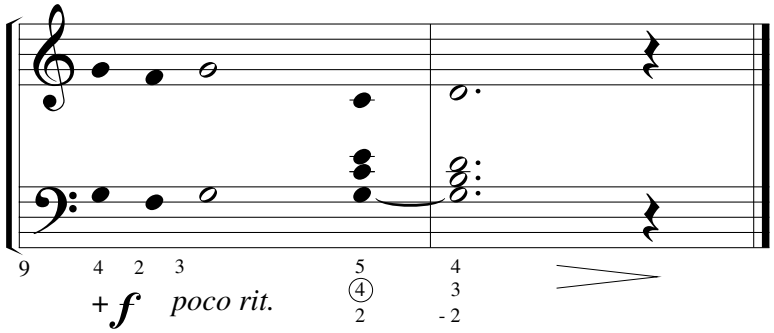


© Tito Marcos. Método de acordeón. Revisión: diciembre del 2000

ESQUEMA MELÓDICO



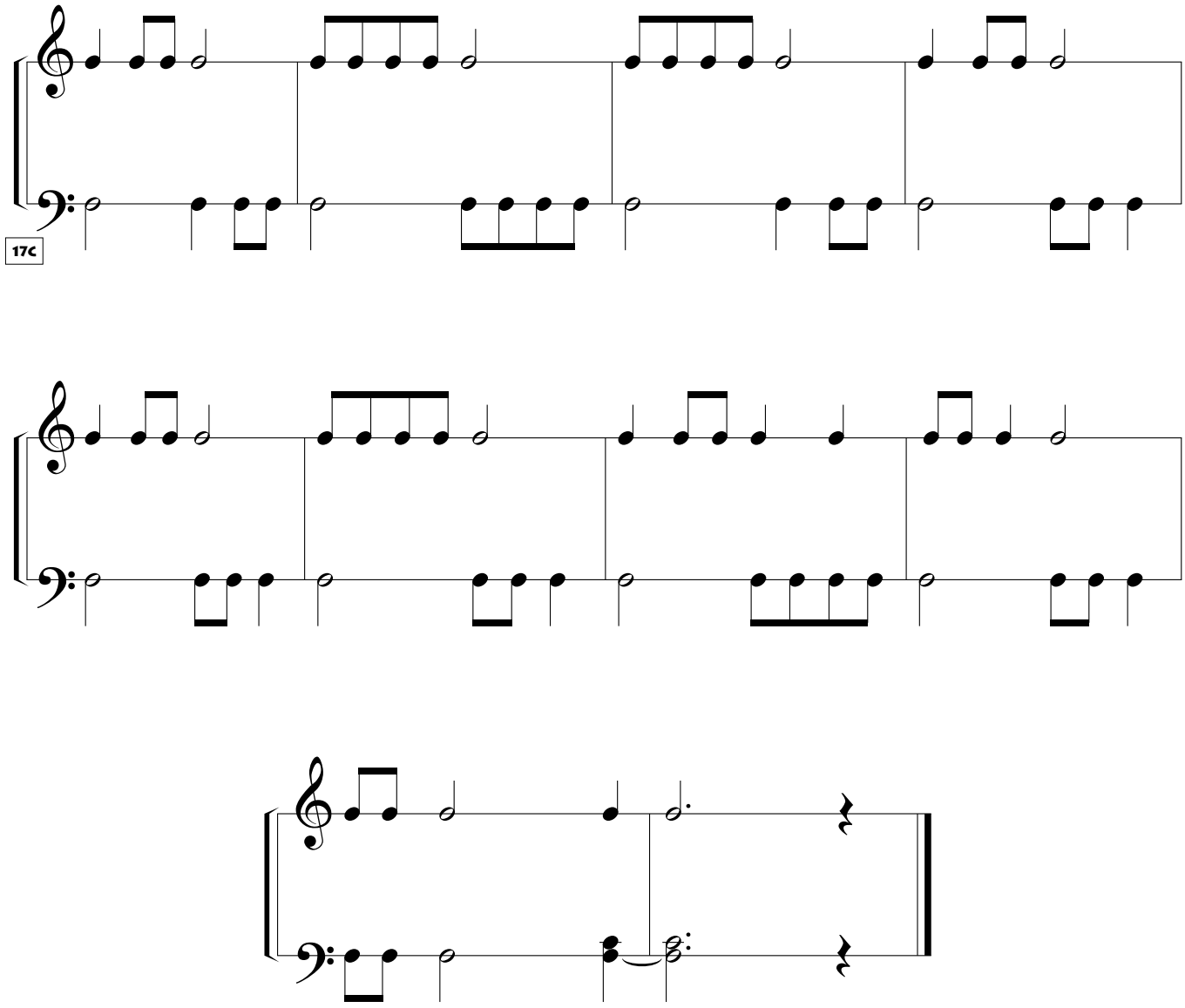




• Tocar poniendo atención en los valores rítmicos…

© Tito Marcos. Método de acordeón. Revisión: diciembre del 2000

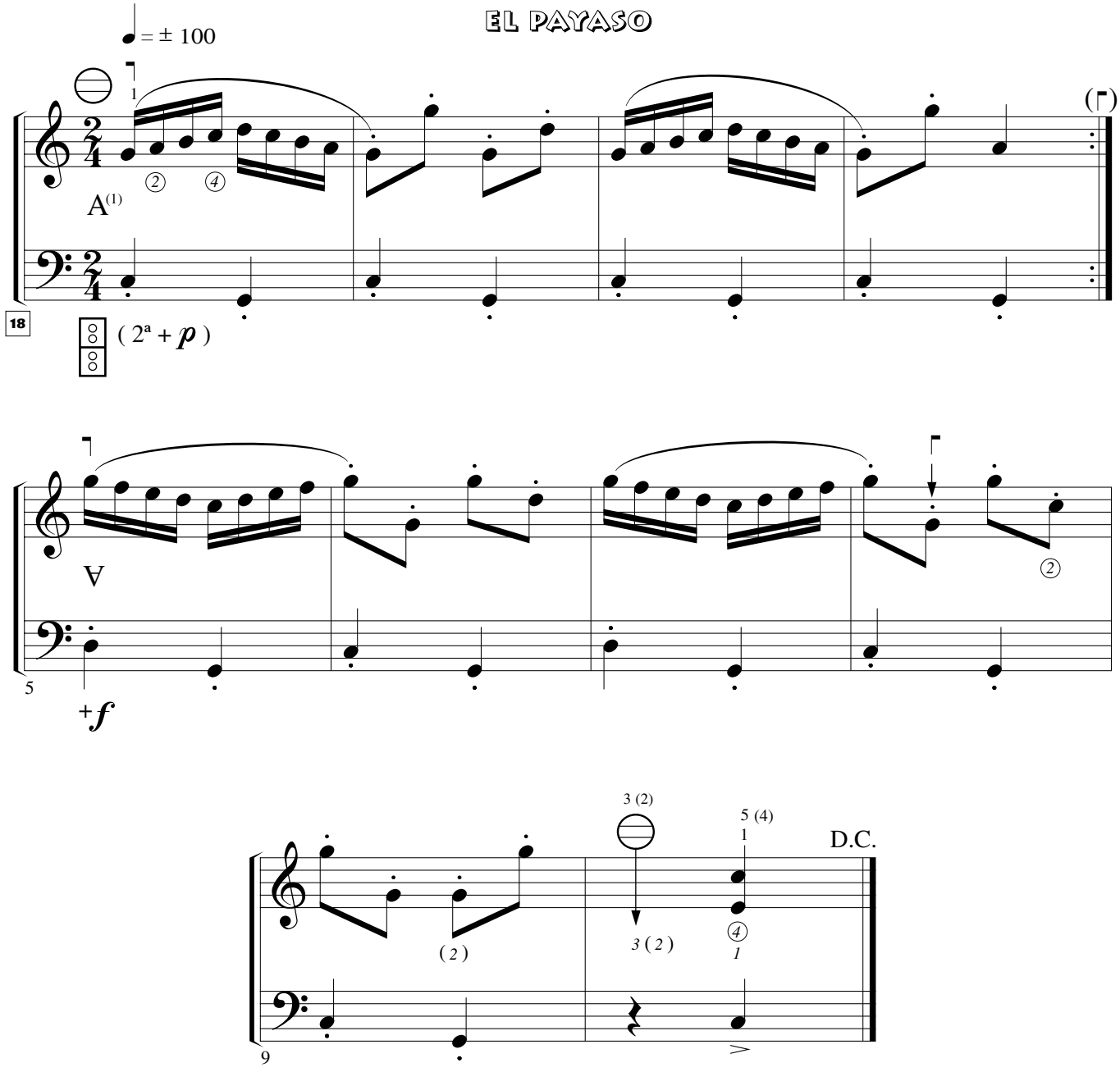
ESQUEMA RÍTMICO



• Tocar poniendo atención en la melodía…

© Tito Marcos. Método de acordeón. Revisión: diciembre del 2000

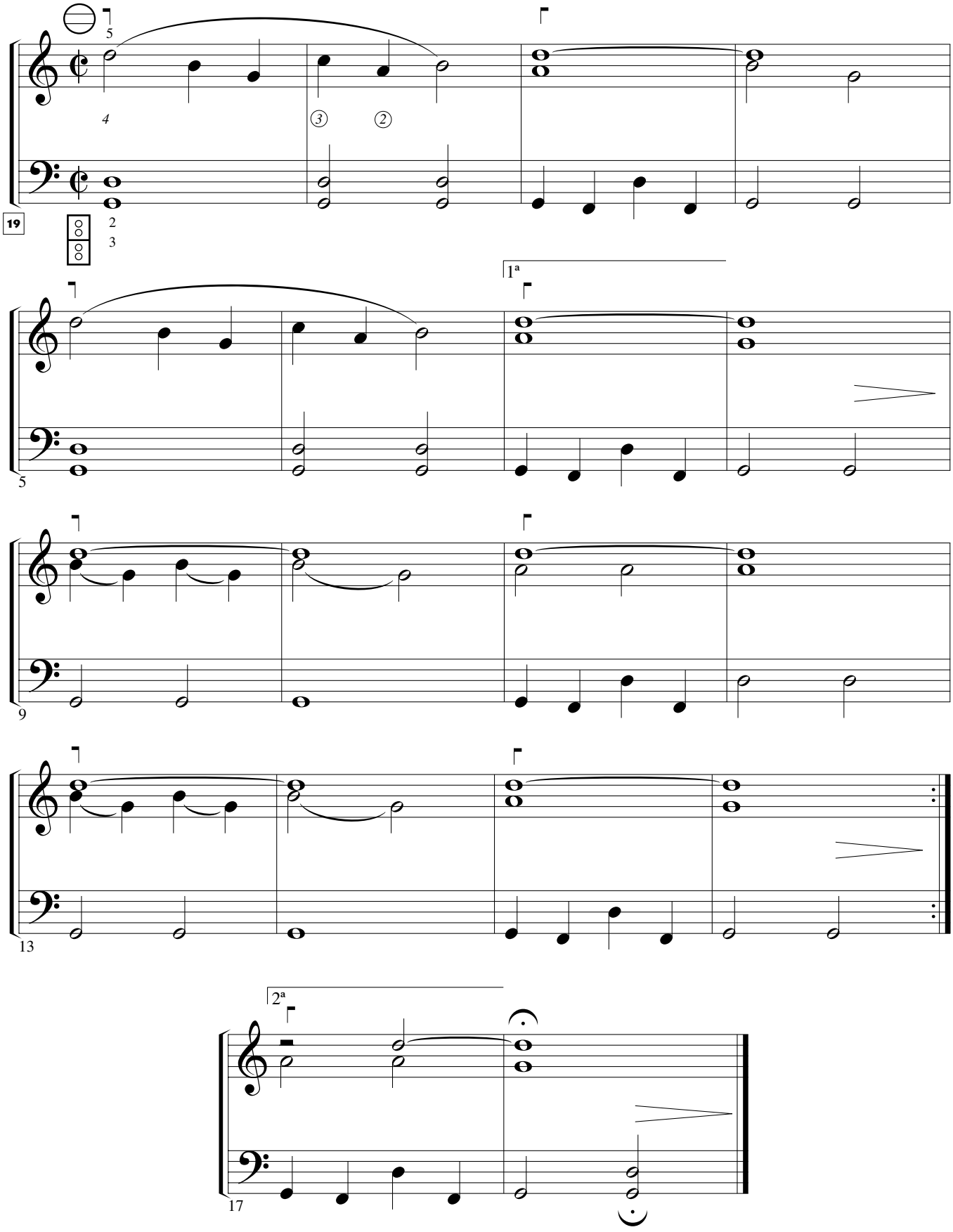
EL PAYASO



(1) Analizar: ¿A = ∀ ?

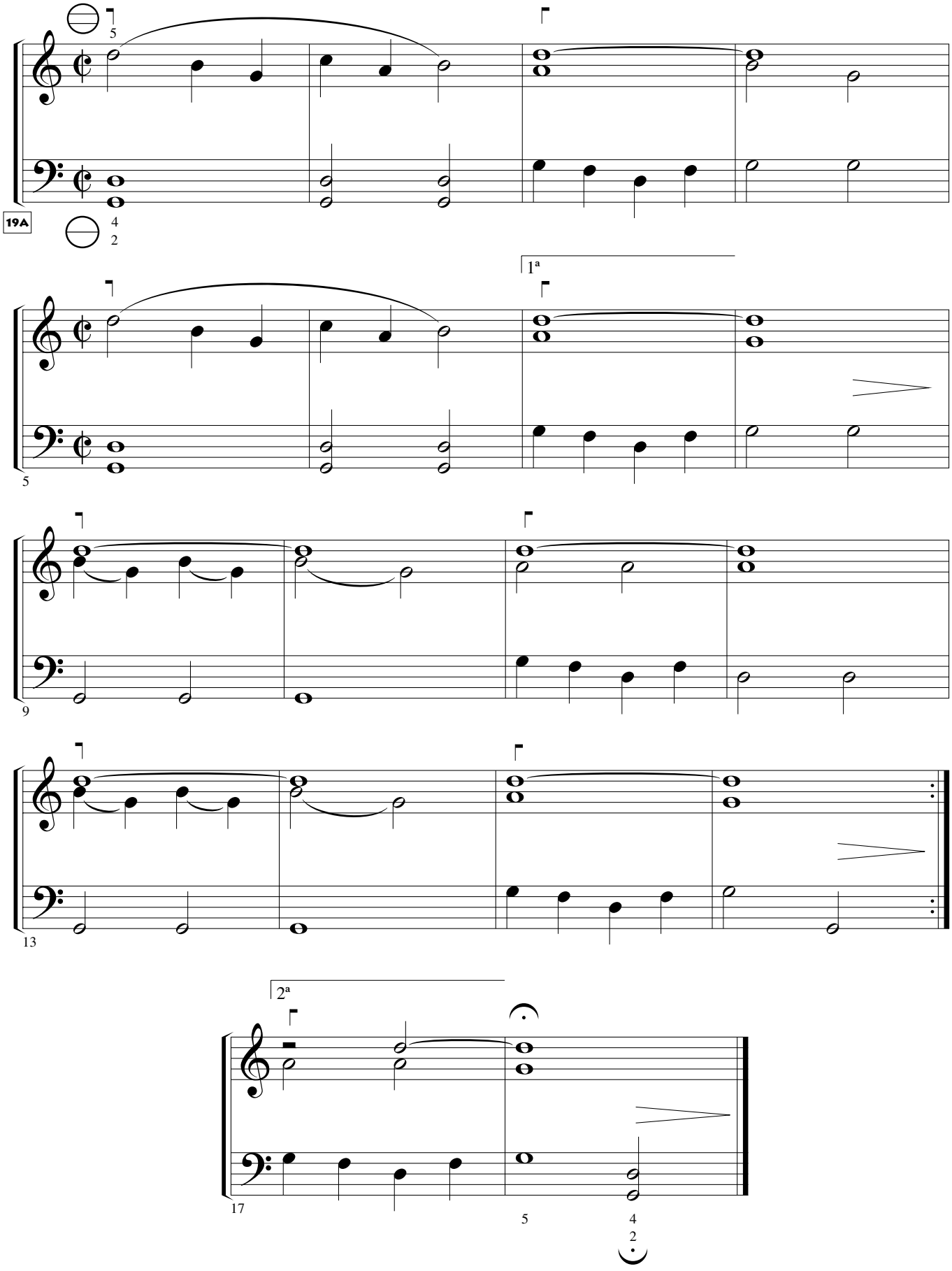
© Tito Marcos. Método de acordeón. Revisión: diciembre del 2000

EL CORTEJO (MII)



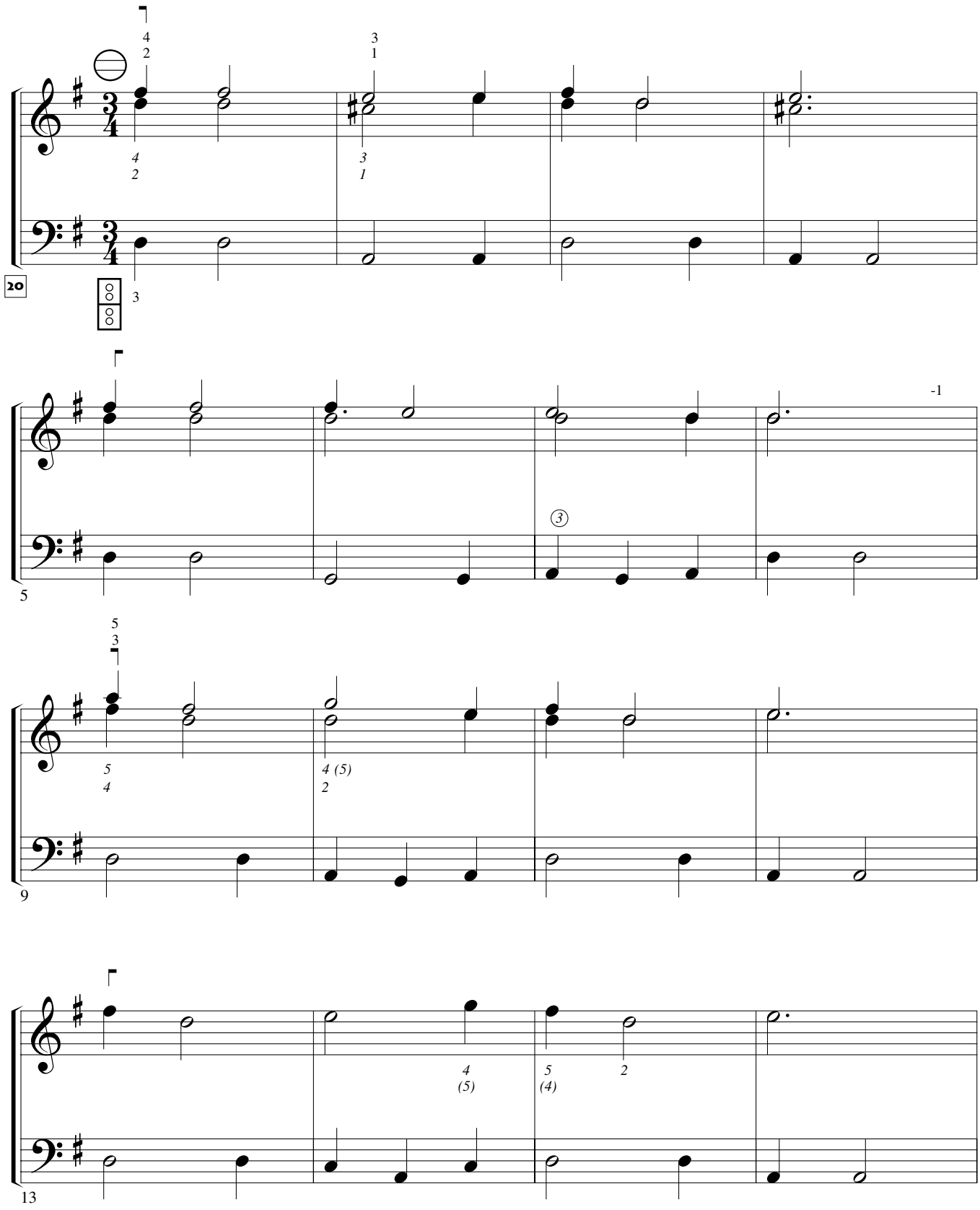
© Tito Marcos. Método de acordeón. Revisión: diciembre del 2000

EL CORTEJO (MIII)

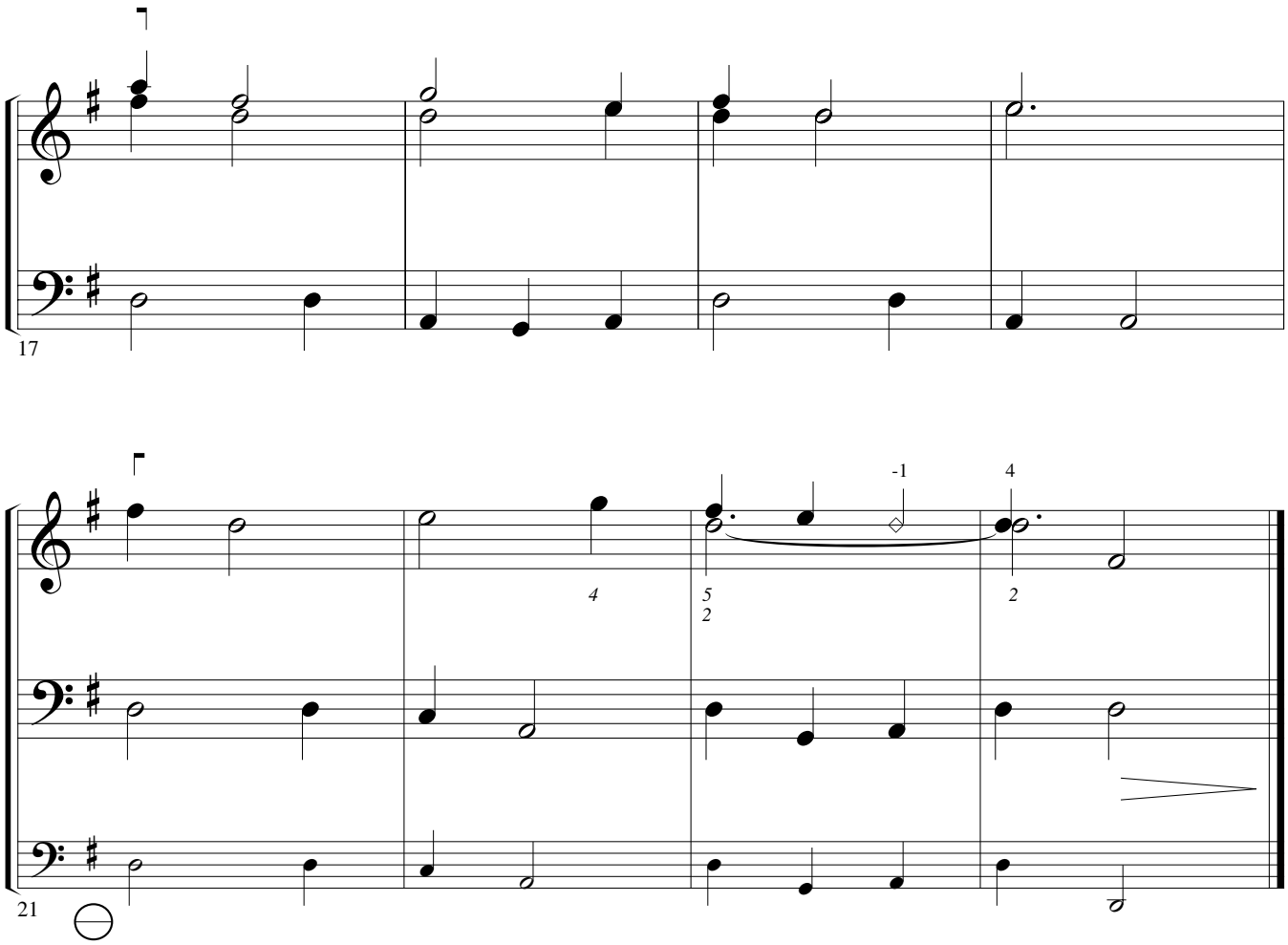


© Tito Marcos. Método de acordeón. Revisión: diciembre del 2000

LAS COSAS DE PALACIO VAN DESPACIO

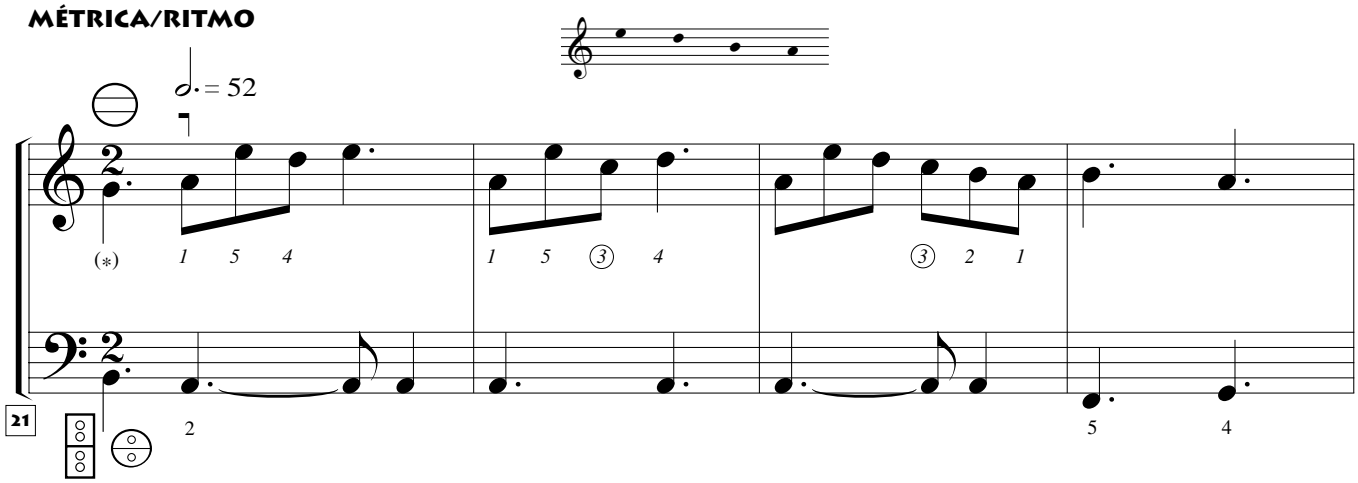


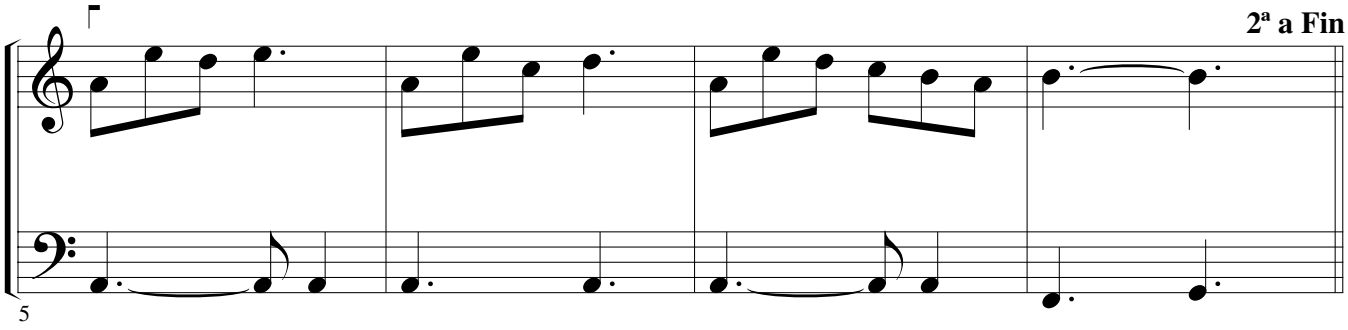
© Tito Marcos. Método de acordeón. Revisión: diciembre del 2000

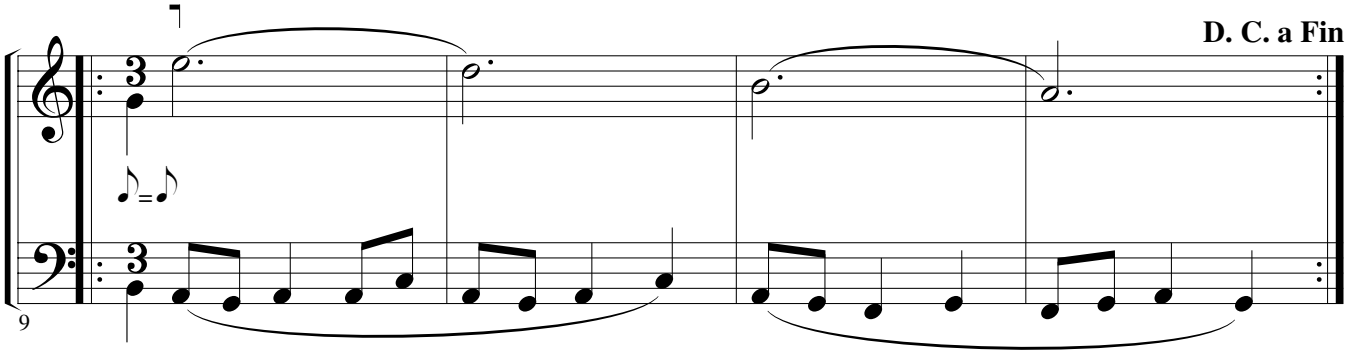


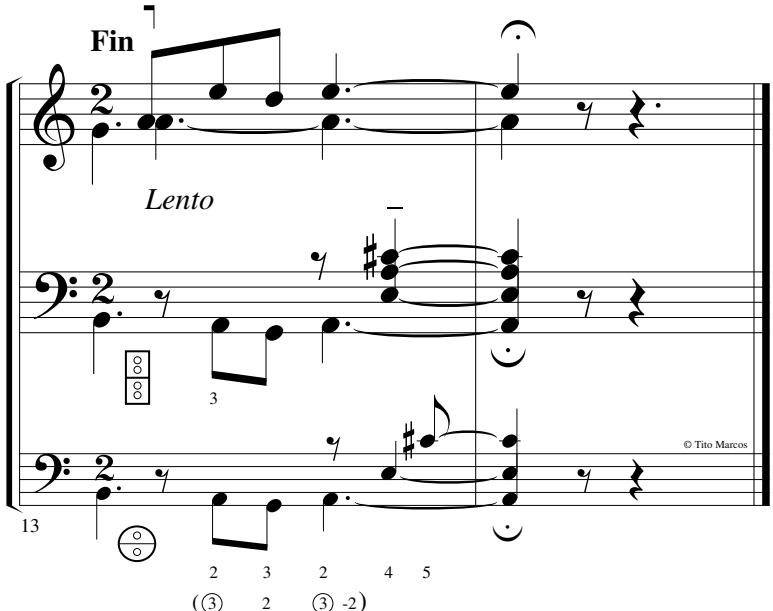
© Tito Marcos. Método de acordeón. Revisión: diciembre del 2000

MÉTRICA/RITMO







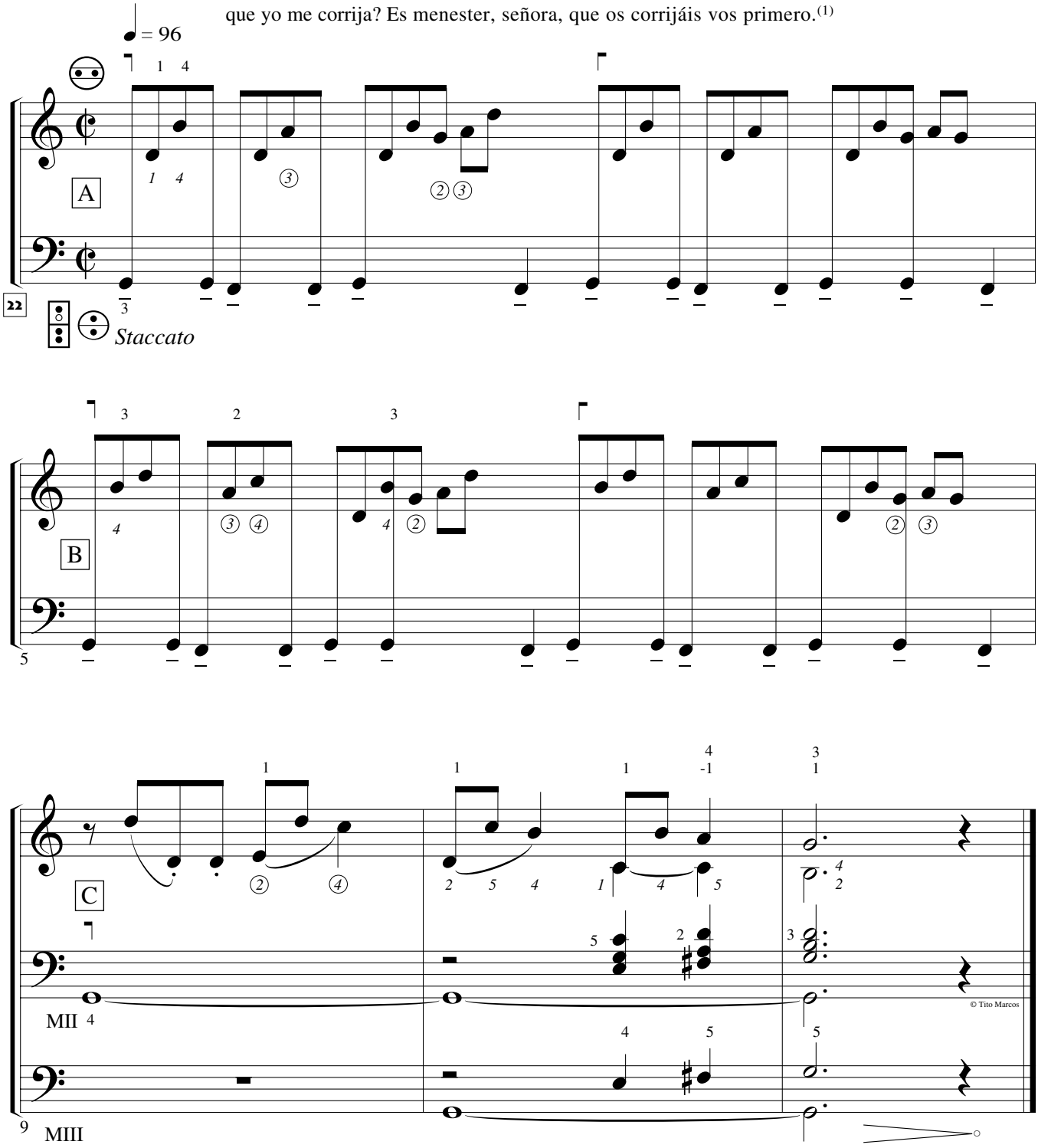


(*) Analizar los cambios de compás : $\frac{2}{\cdot} = \frac{3}{\cdot}$ … !

© Tito Marcos. Método de acordeón. Revisión: diciembre del 2000

LAS DOS LANGOSTAS

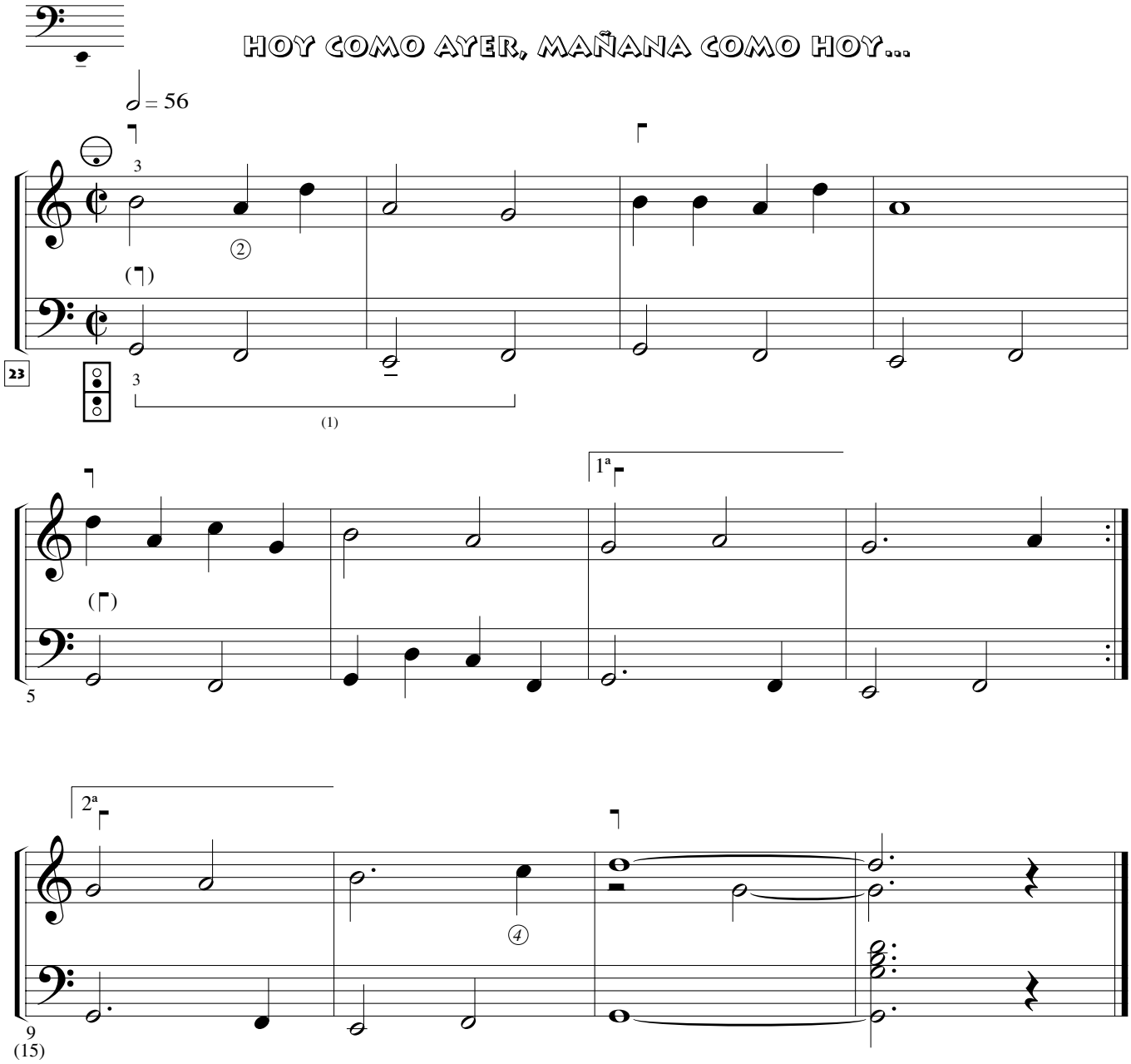
Una langosta decía a su hija: Hija mía, tú deberías corregirte de un defecto que noto en ti; y es que andas con las piernas torcidas; ¿por qué no las enderezas? Madre mía, si vos andáis de la misma manera, ¿cómo queréis que yo me corrija? Es menester, señora, que os corrijáis vos primero.[1]



- **Estudio sin instrumento:** marcar el ritmo de A y B con los dedos sobre una mesa (sonoro), luego sobre el pecho (en posición funcional…).

[1] Esopo. Fábulas completas Ediciones Busma S. A. (Madrid 1984).

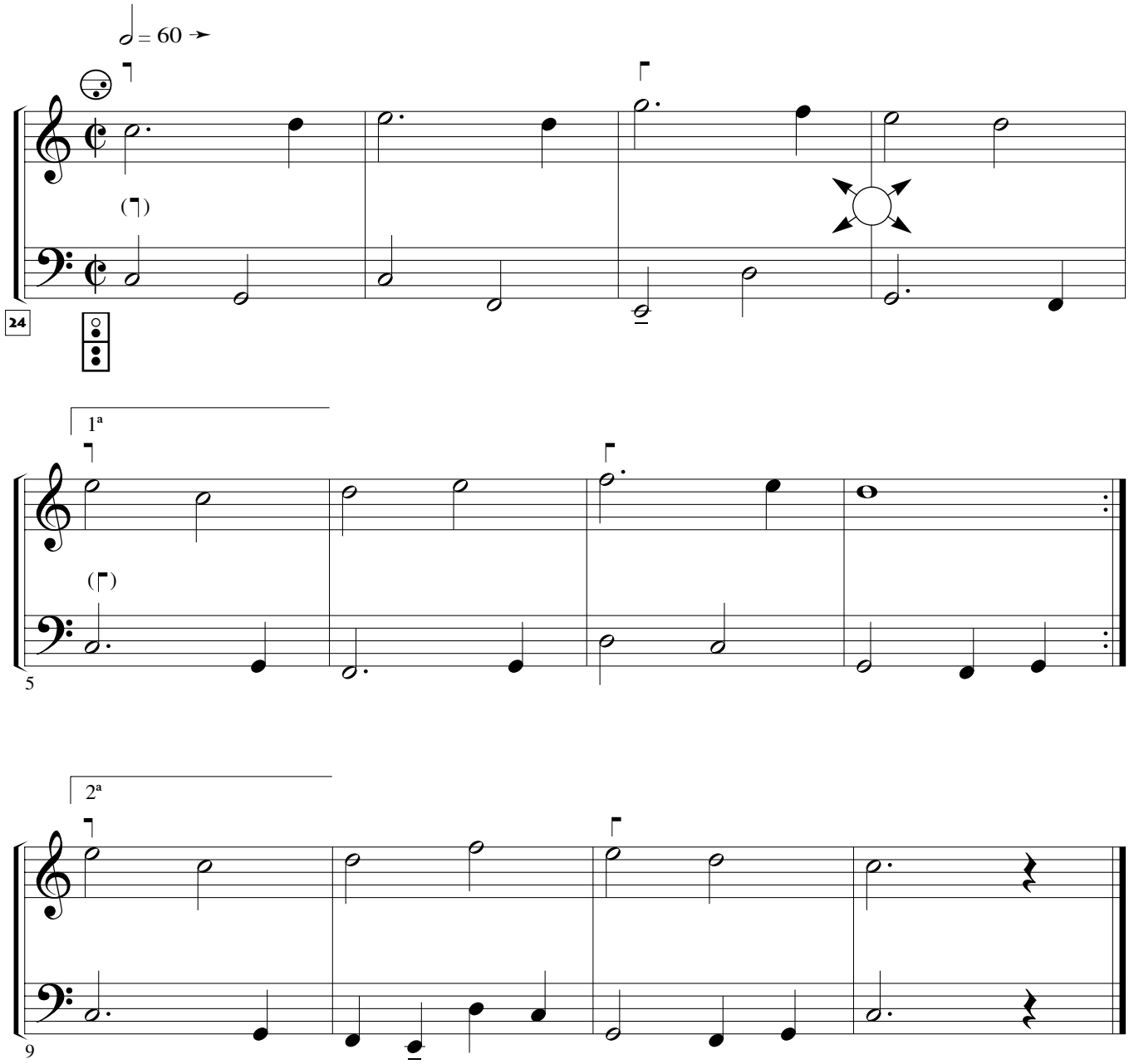
© Tito Marcos. Método de acordeón. Revisión: diciembre del 2000



• Tocar la melodía (m. d.) con MI y MIII al unísono.

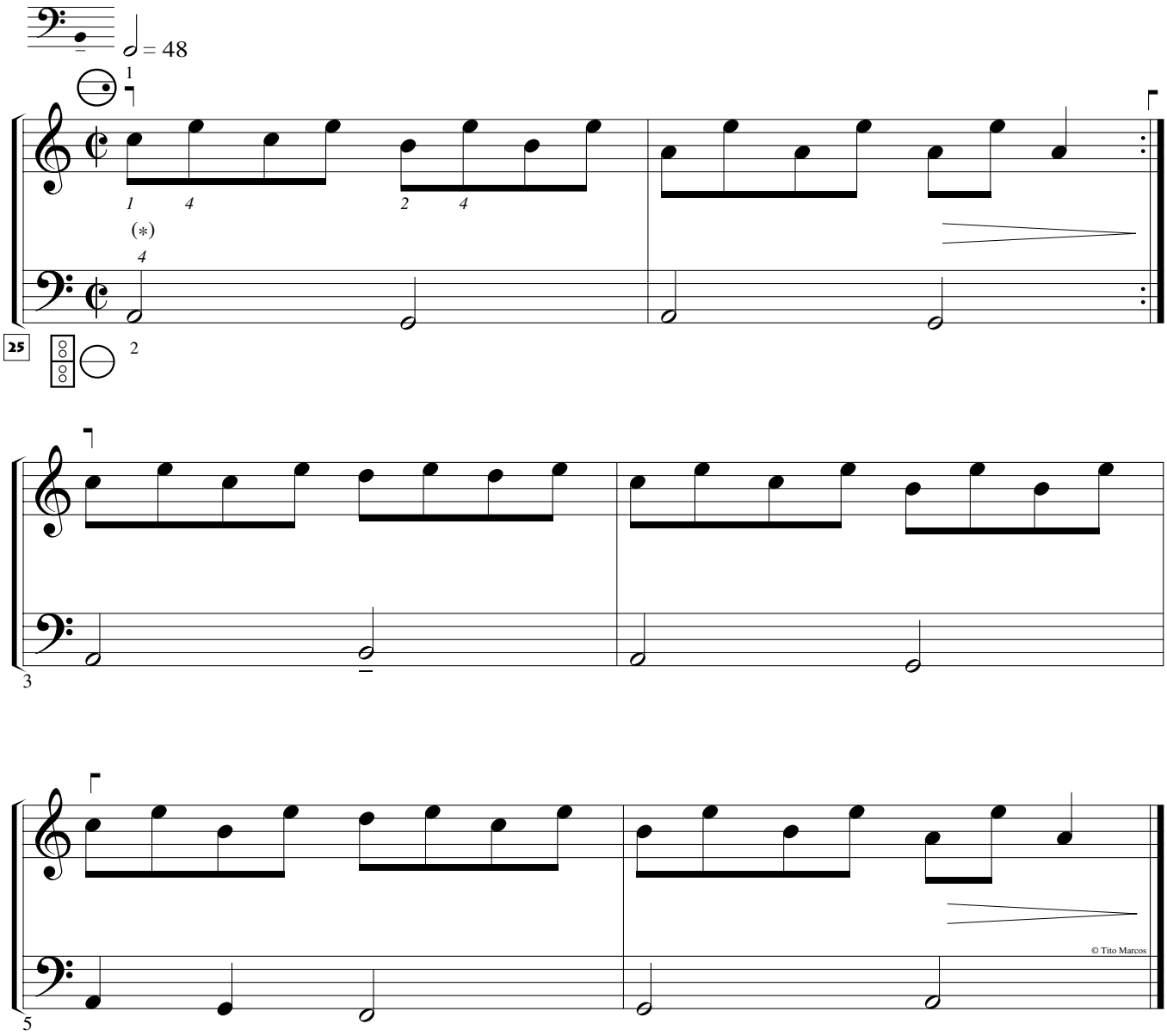
(1) "Ritmo pedal". Inventa uno similar, añádele una melodía y pon un título a la obra. Luego, en el margen superior derecho, escribe tu nombre (nombre del autor…) junto con el año de nacimiento y debajo, entre paréntesis, la fecha de composición; añade signos de articulación del fuelle, fraseo, dinámica, etc. y, finalmente, tócalo de memoria. (ver ejercicio 16, página III-15).

© Tito Marcos. Método de acordeón. Revisión: diciembre del 2000

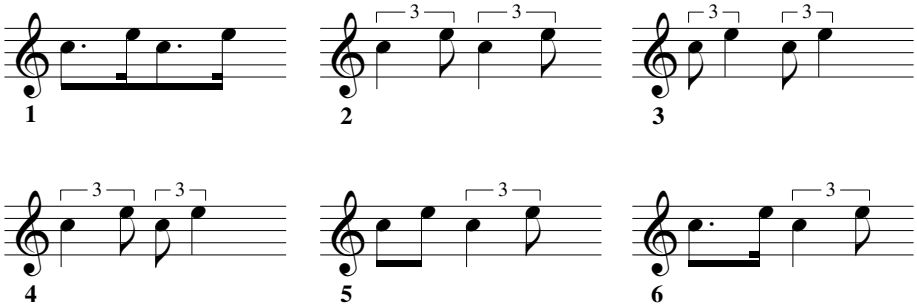


• Tocar la melodía (m. d.) con MI y MIII al unísono.

© Tito Marcos. Método de acordeón. Revisión: diciembre del 2000

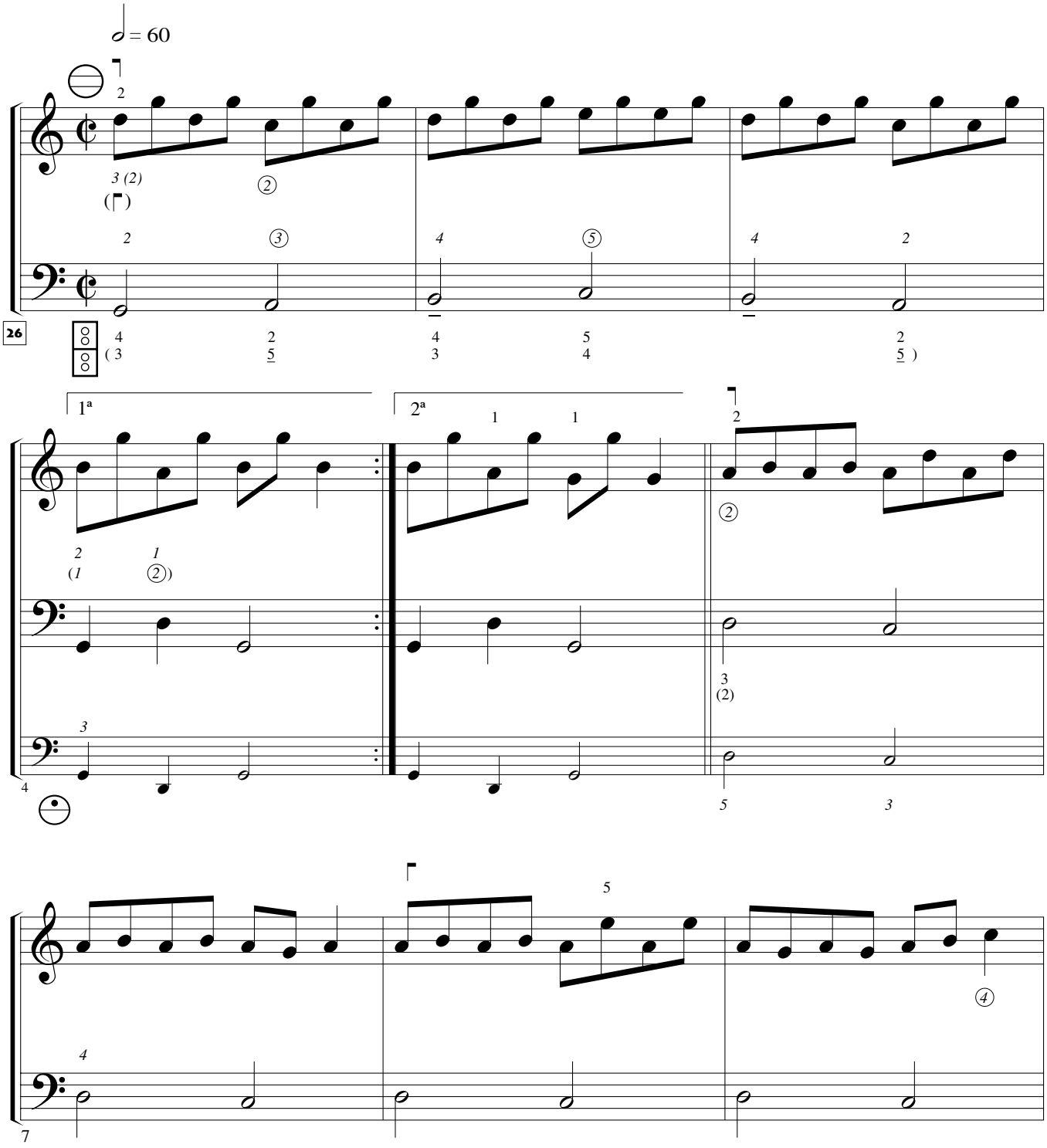


• Aplicar los siguientes ritmos:



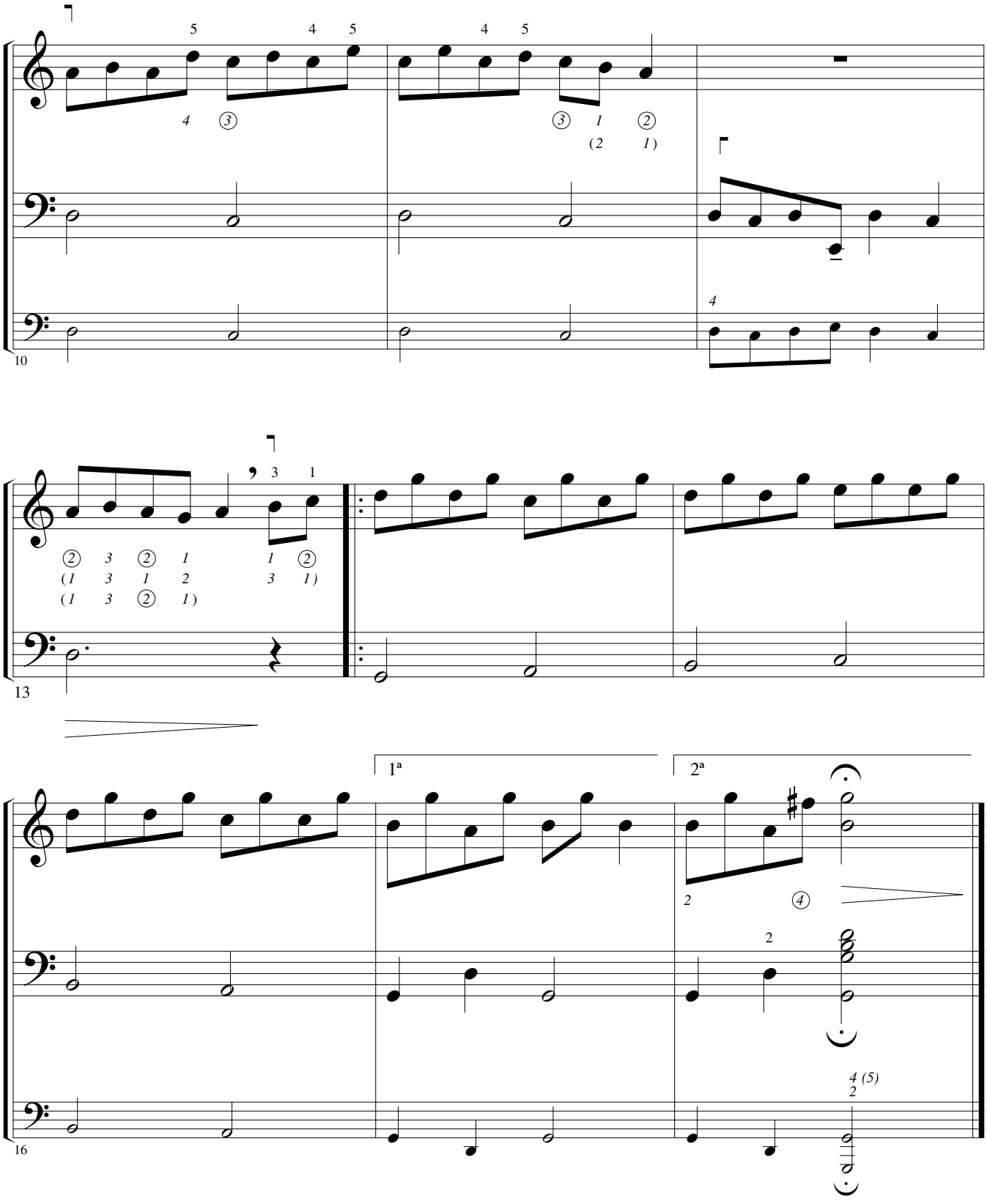
(*) Digitaciones en cursiva para MI botones y MIII respectivamente.

© Tito Marcos. Método de acordeón. Revisión: diciembre del 2000

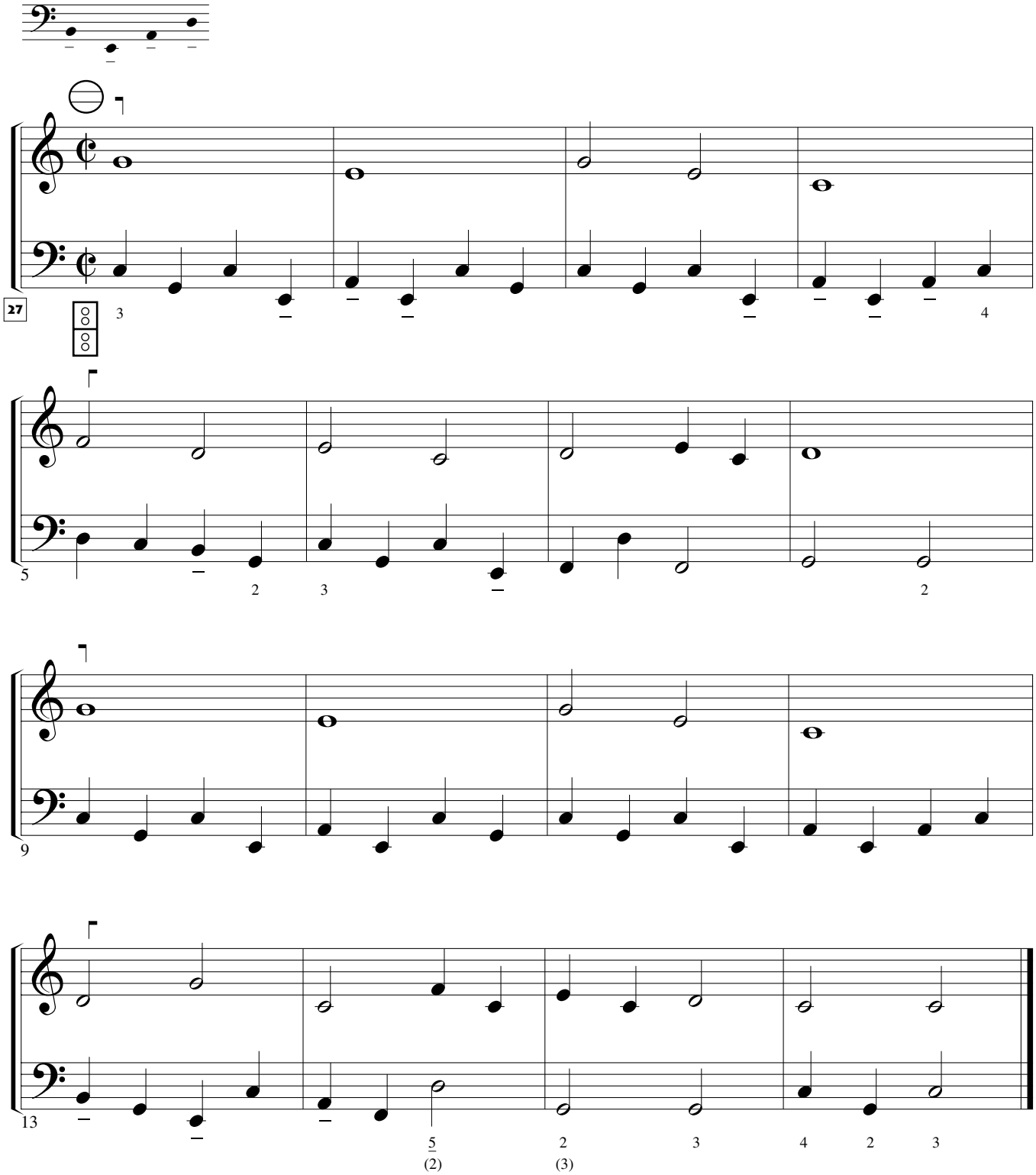


• Poner atención en la articulación de los dedos 4/5.

© Tito Marcos. Método de acordeón. Revisión: diciembre del 2000



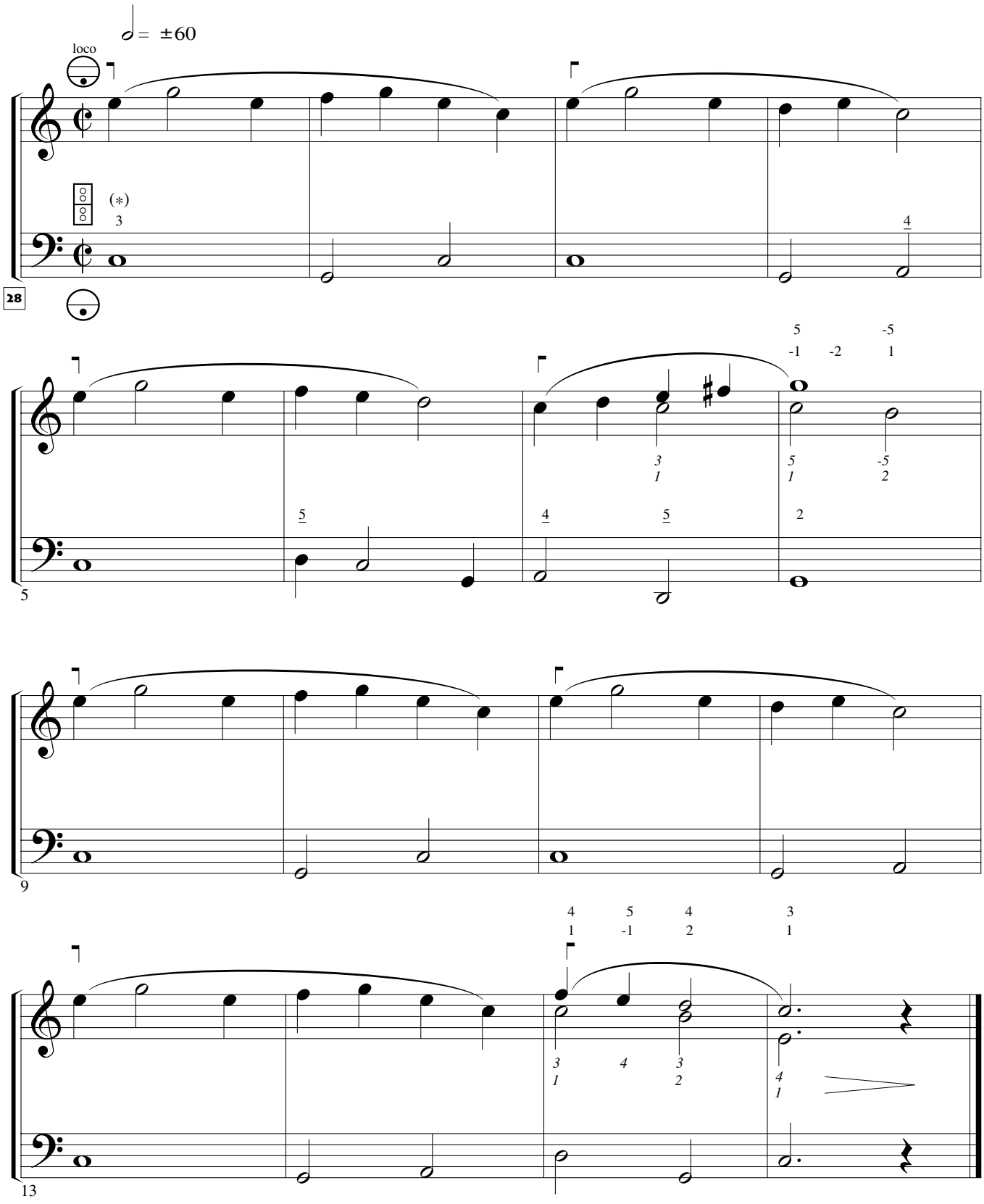
© Tito Marcos. Método de acordeón. Revisión: diciembre del 2000



• Cantar la melodía (m. d.) mientras se toca el acompañamiento (m. i.).

© Tito Marcos. Método de acordeón. Revisión: diciembre del 2000

RECUERDO

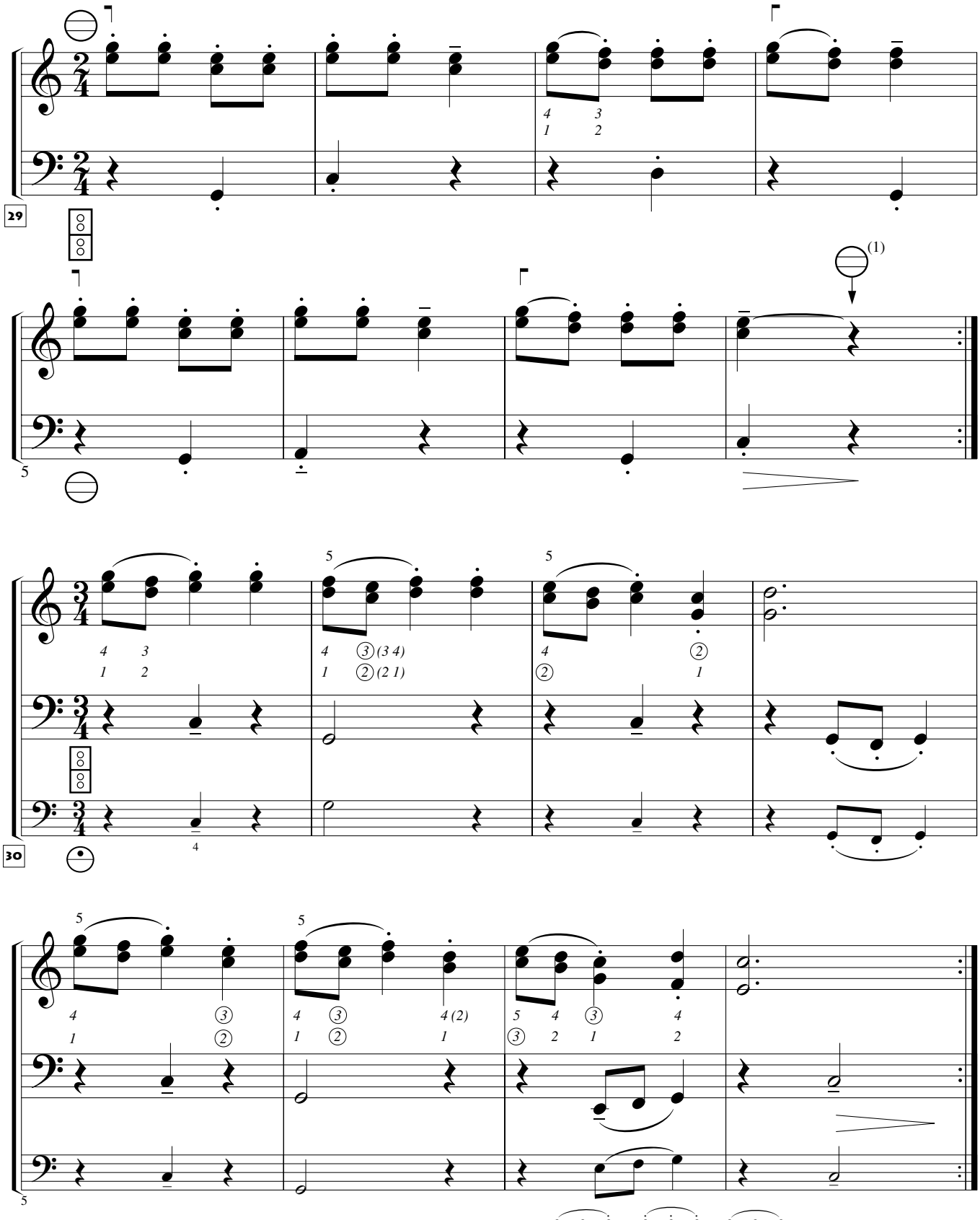


(*) Digitación para MII.

© Tito Marcos. Método de acordeón. Revisión: diciembre del 2000

NOTAS DOBLES (INTERVALOS ARMÓNICOS)

• Articulaciones:

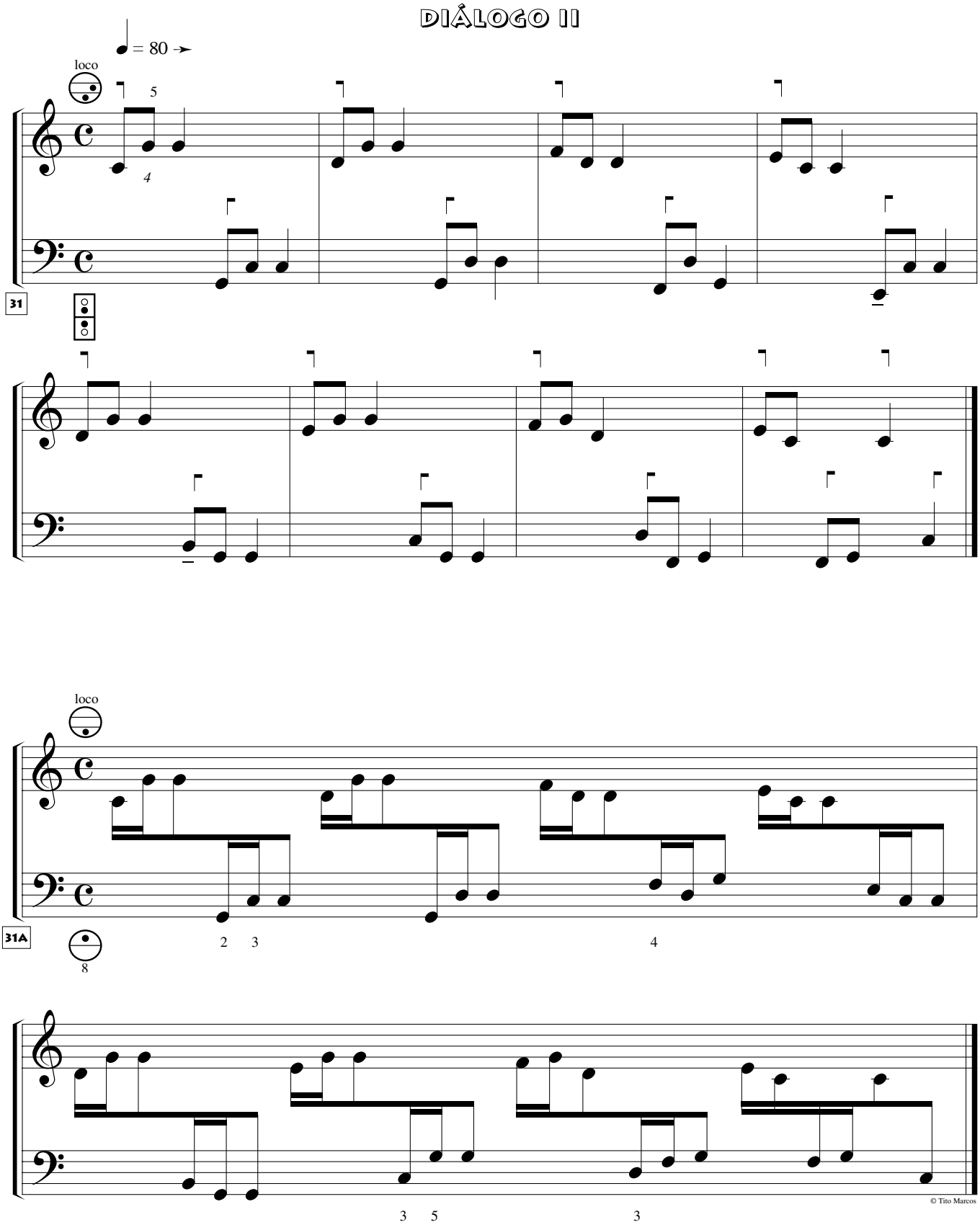


• Poner atención en las fórmulas rítmico/fraseo/articulatorias: , , , etc.

(1) Cambiar de registro en la repetición.

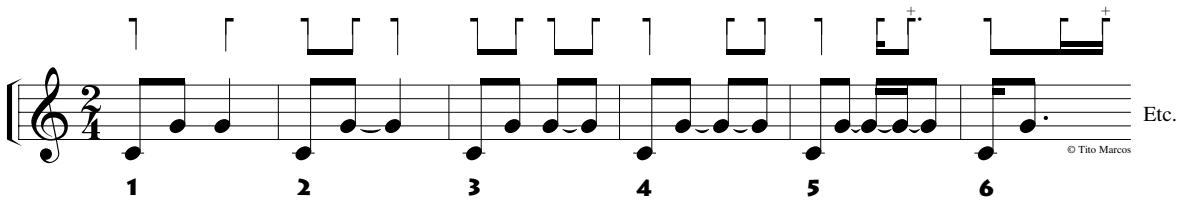
© Tito Marcos. Método de acordeón. Revisión: diciembre del 2000

DIÁLOGO II

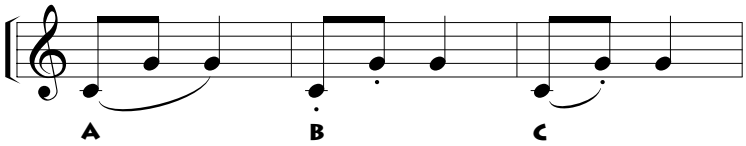


© Tito Marcos. Método de acordeón. Revisión: diciembre del 2000

ARTICULACIÓN DE FUELLE



FRASEO/ARTICULACIÓN



ARTICULACIÓN: Combinar fórmulas de **fraseo/articulación** y de **articulación de fuelle**: (3-C), (4-A), etc.

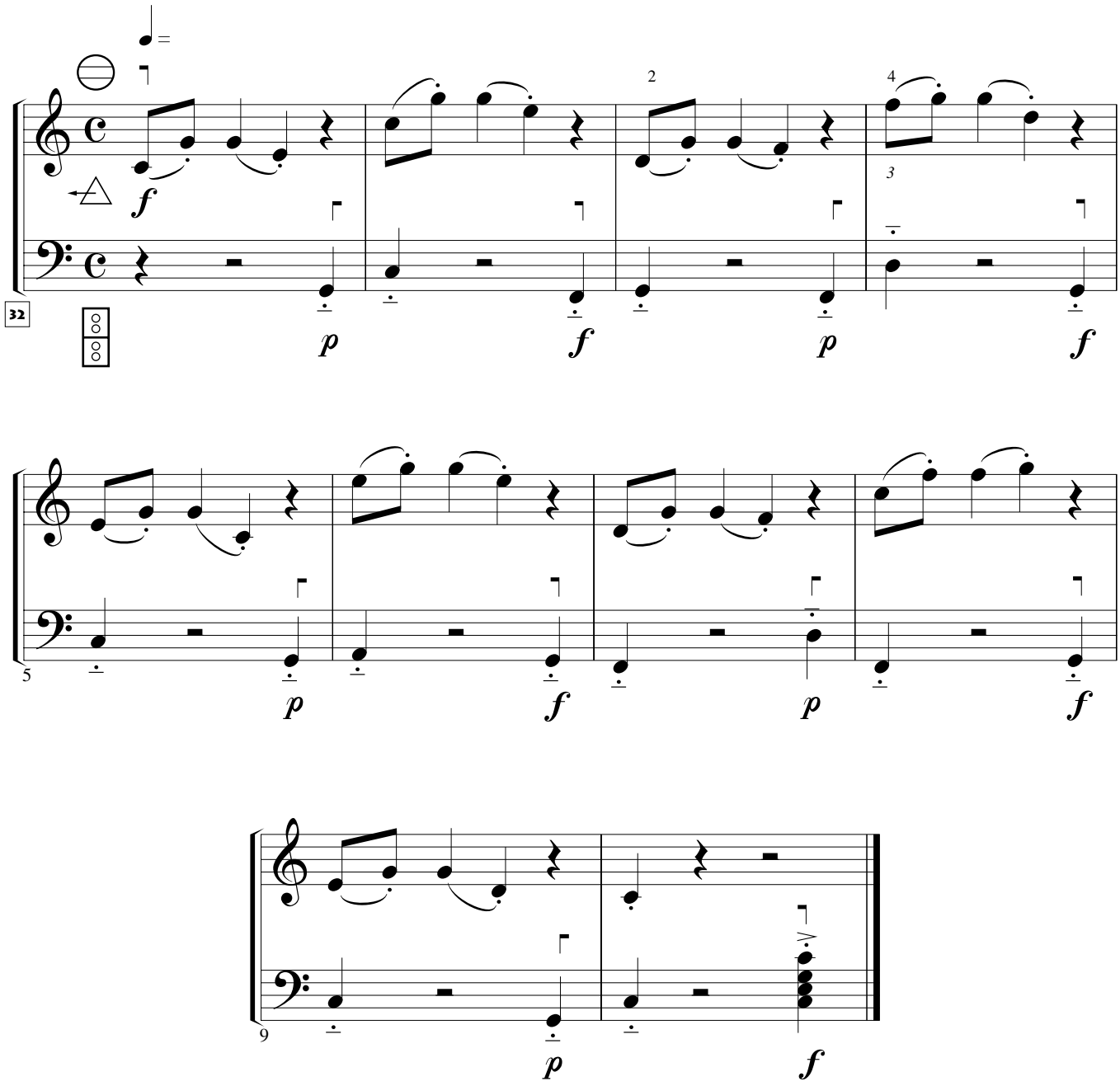
REGISTRACIÓN: Una vez aprendido, interpretar el estudio utilizando cambios de registro durante los tiempos (espacios) en blanco.

INTERPRETACIÓN: Interpretar como si la mano izquierda contestara a la derecha.

INVERSIÓN: Invertir las partes: 𝄞 con MIII y 𝄢 con MI.

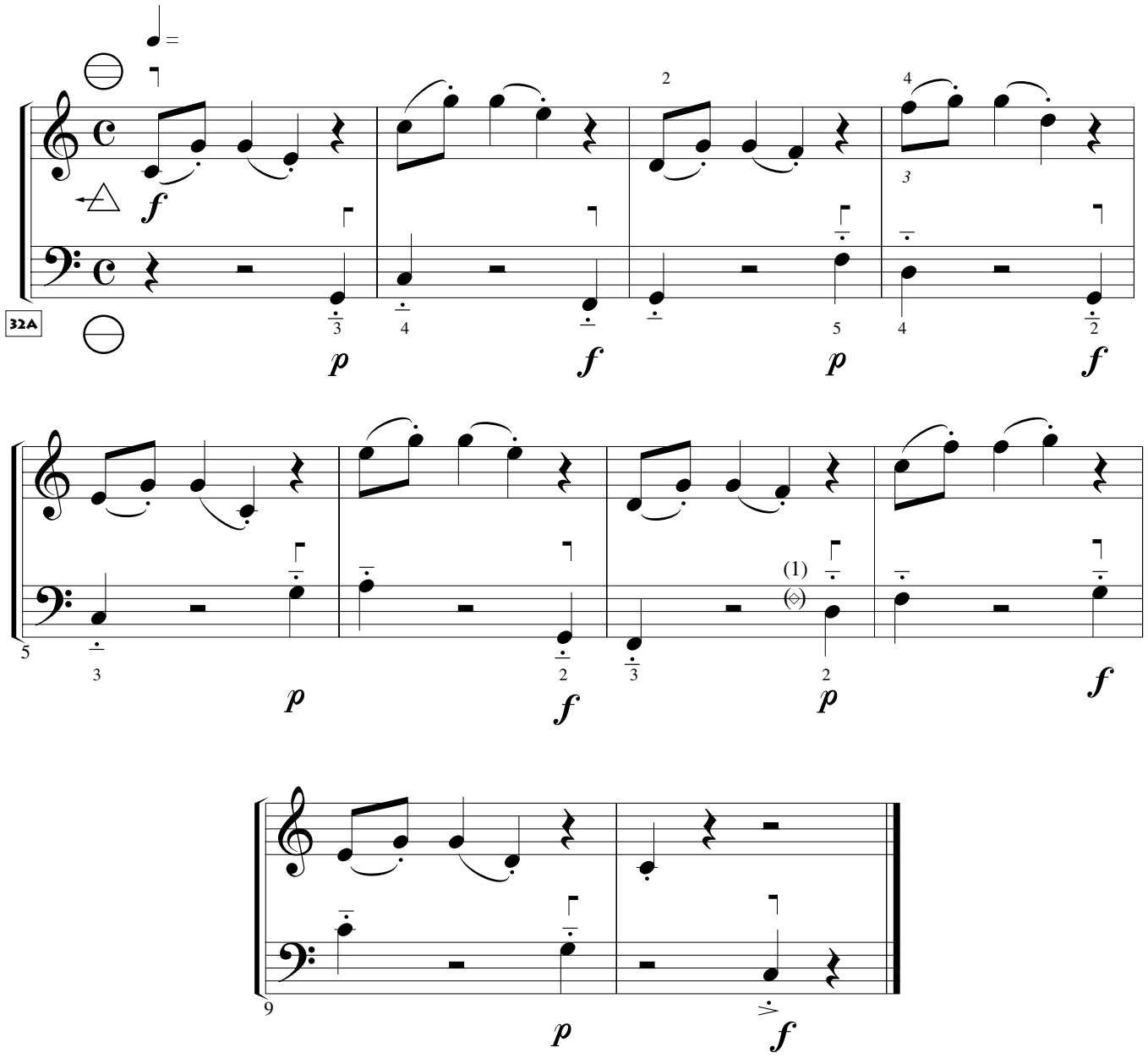
© Tito Marcos. Método de acordeón. Revisión: diciembre del 2000

DIÁLOGO CON EL ECO (MII)



© Tito Marcos. Método de acordeón. Revisión: diciembre del 2000

DIÁLOGO CON EL ECO (MIII)

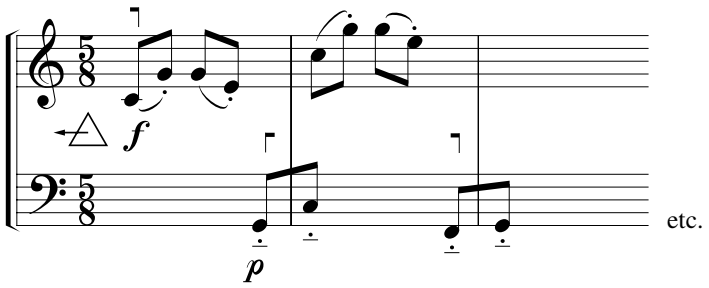


(1) Botón de referencia (marcado).

© Tito Marcos. Método de acordeón. Revisión: diciembre del 2000

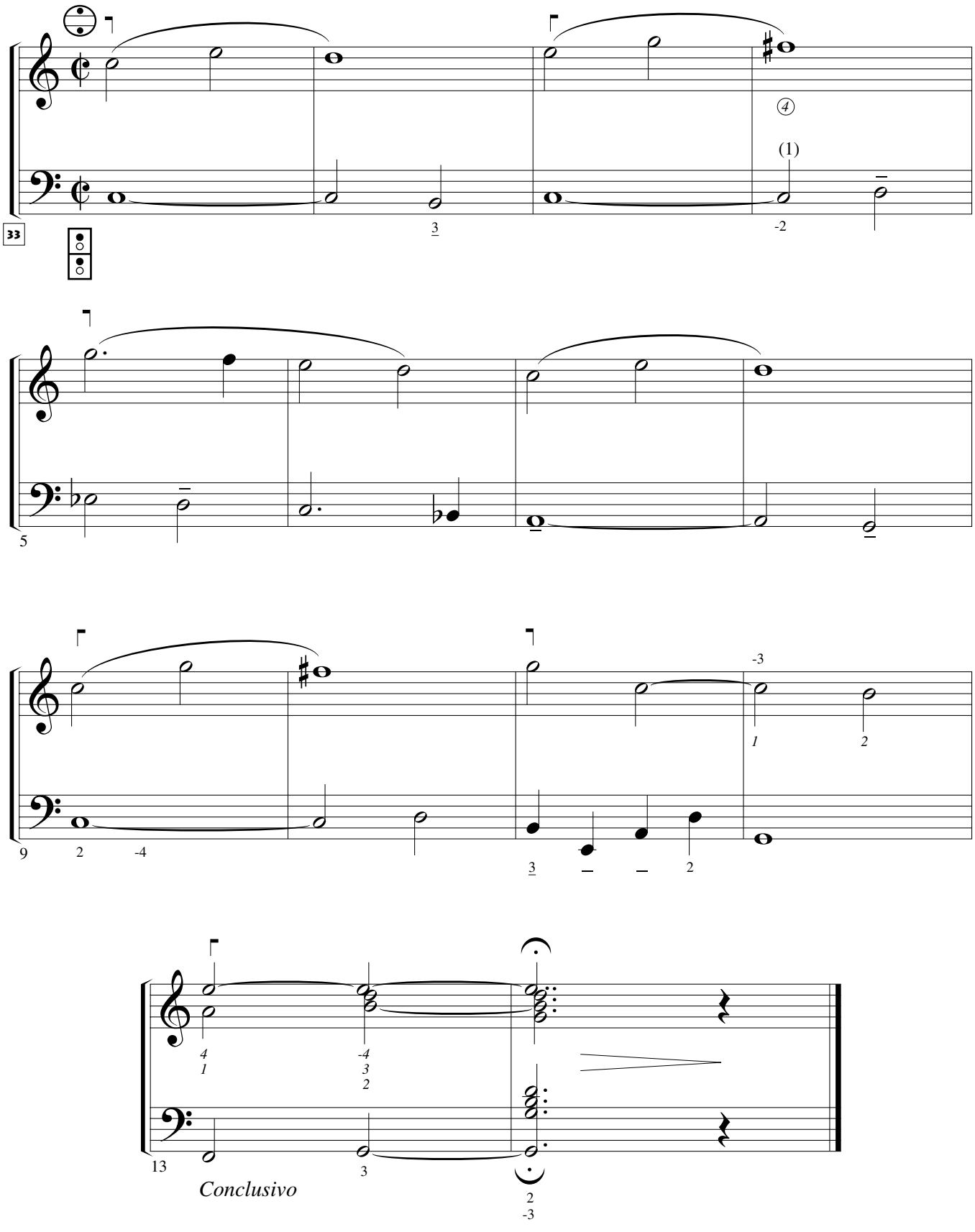
INDICACIONES INTERPRETATIVAS

- Practicar los desplazamientos de la mano derecha mirando al teclado.
- Una vez aprendido, tocar cambiando de registros en los silencios.
- Mantener el teclado (manual) vertical, (pegado al cuerpo).
- En MI botones separar dos 8^{vas} los desplazamientos.
- Interpretar con el ritmo siguiente:



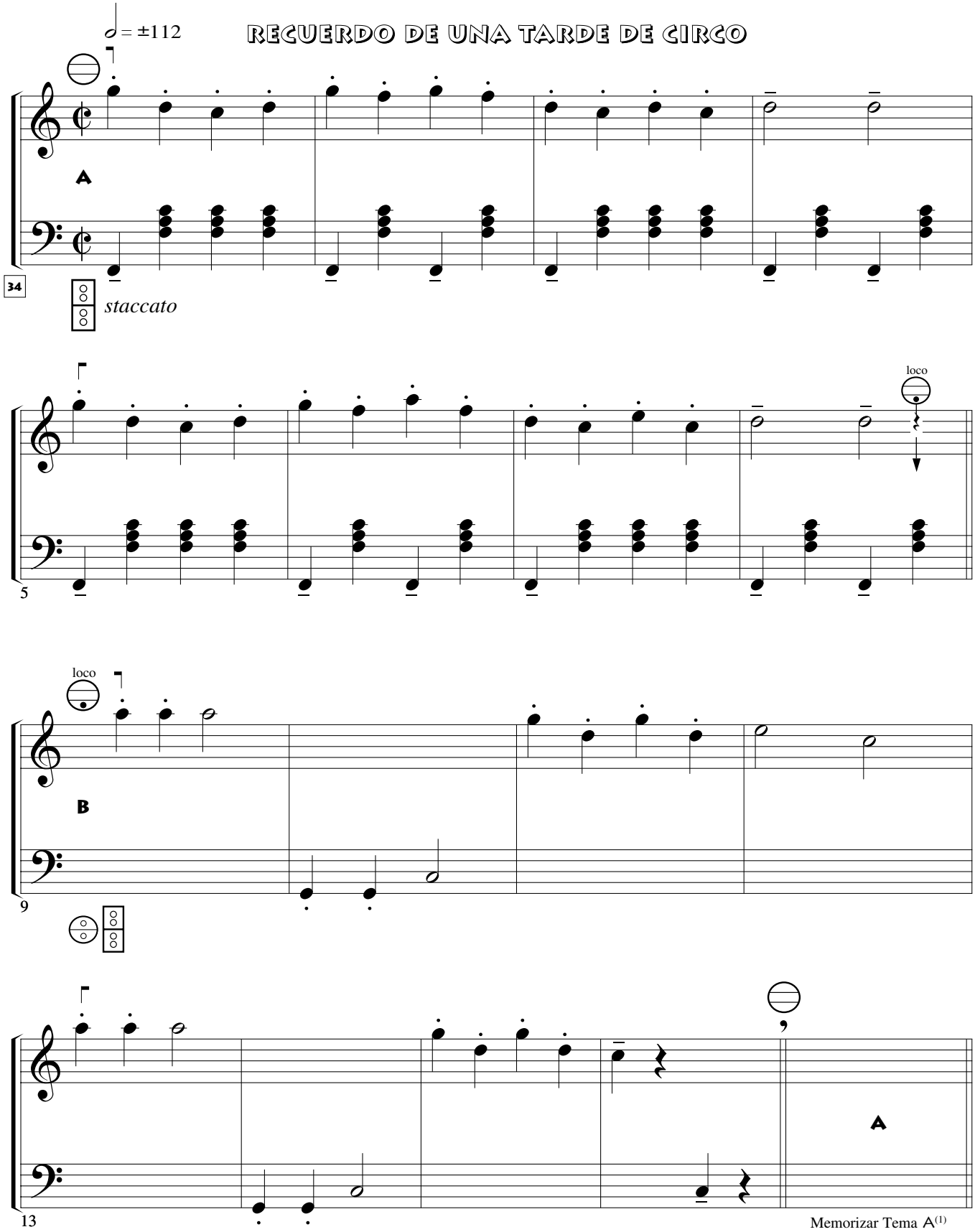
© Tito Marcos. Método de acordeón. Revisión: diciembre del 2000

CAMBIO DE DEDO EN MII



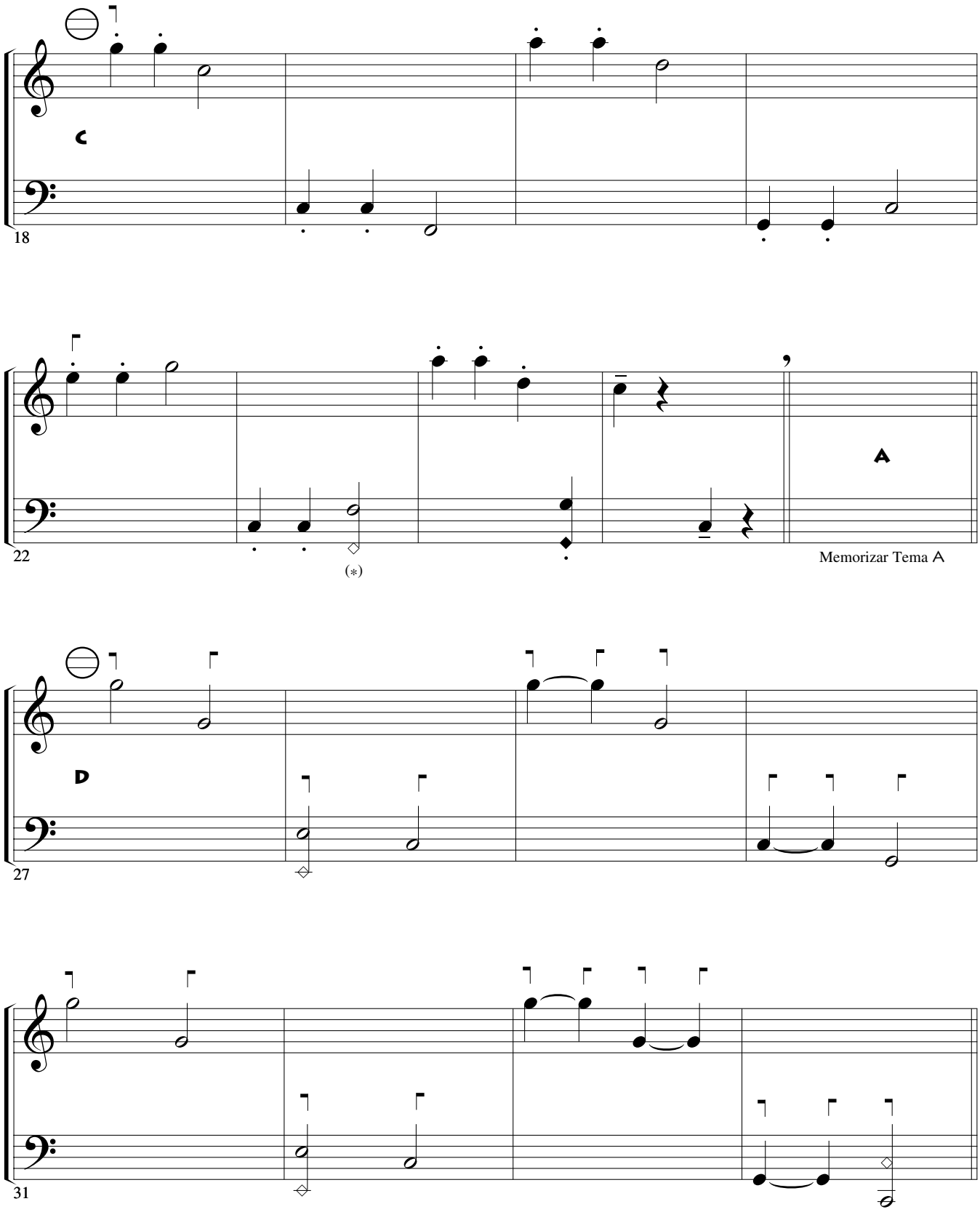
(1) Procurar que el “cambio de dedo” no afecte ni al ritmo ni a la dinámica.

© Tito Marcos. Método de acordeón. Revisión: diciembre del 2000



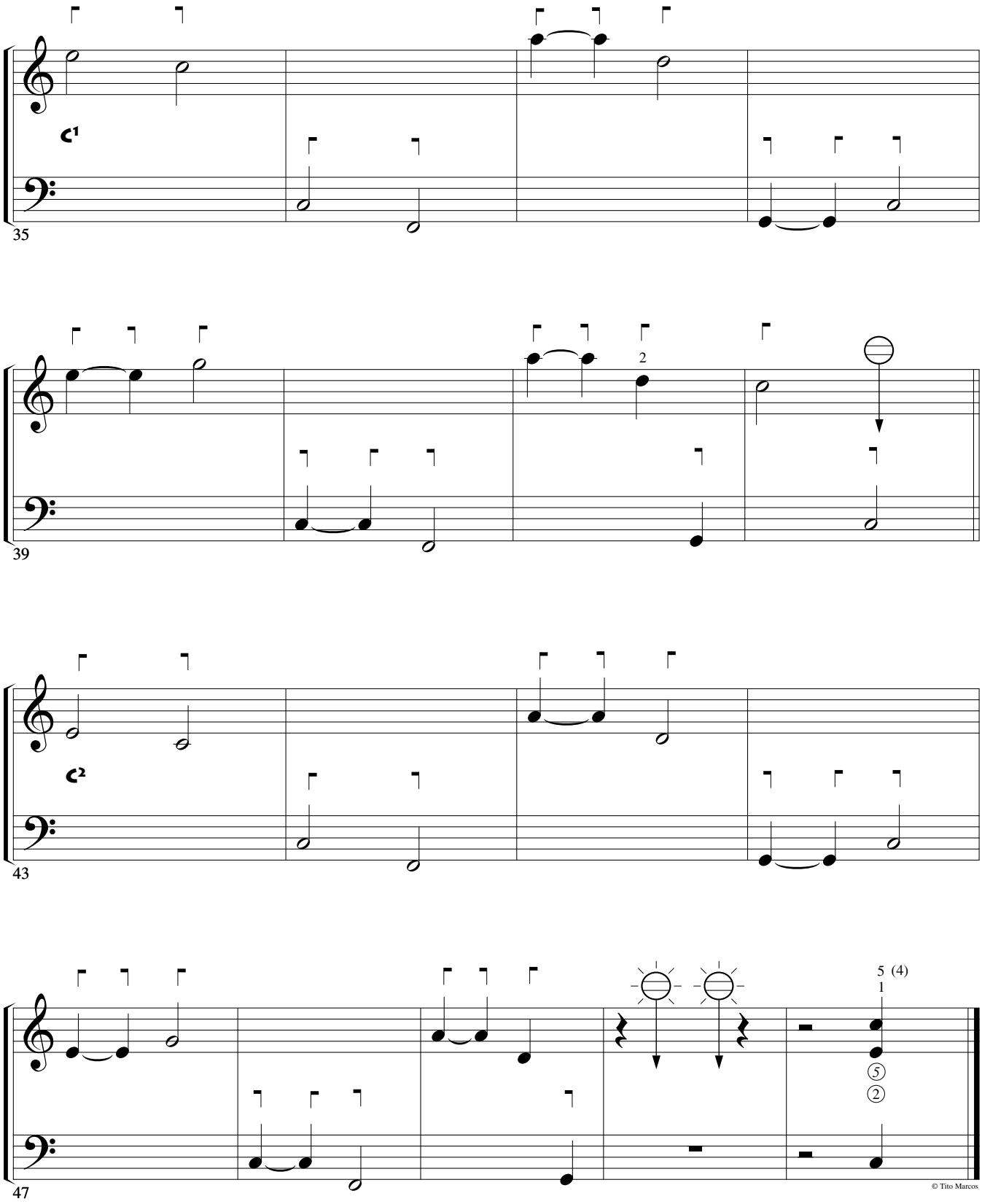
(1) Tocar el Tema A (8 primeros compases) de memoria.

© Tito Marcos. Método de acordeón. Revisión: diciembre del 2000



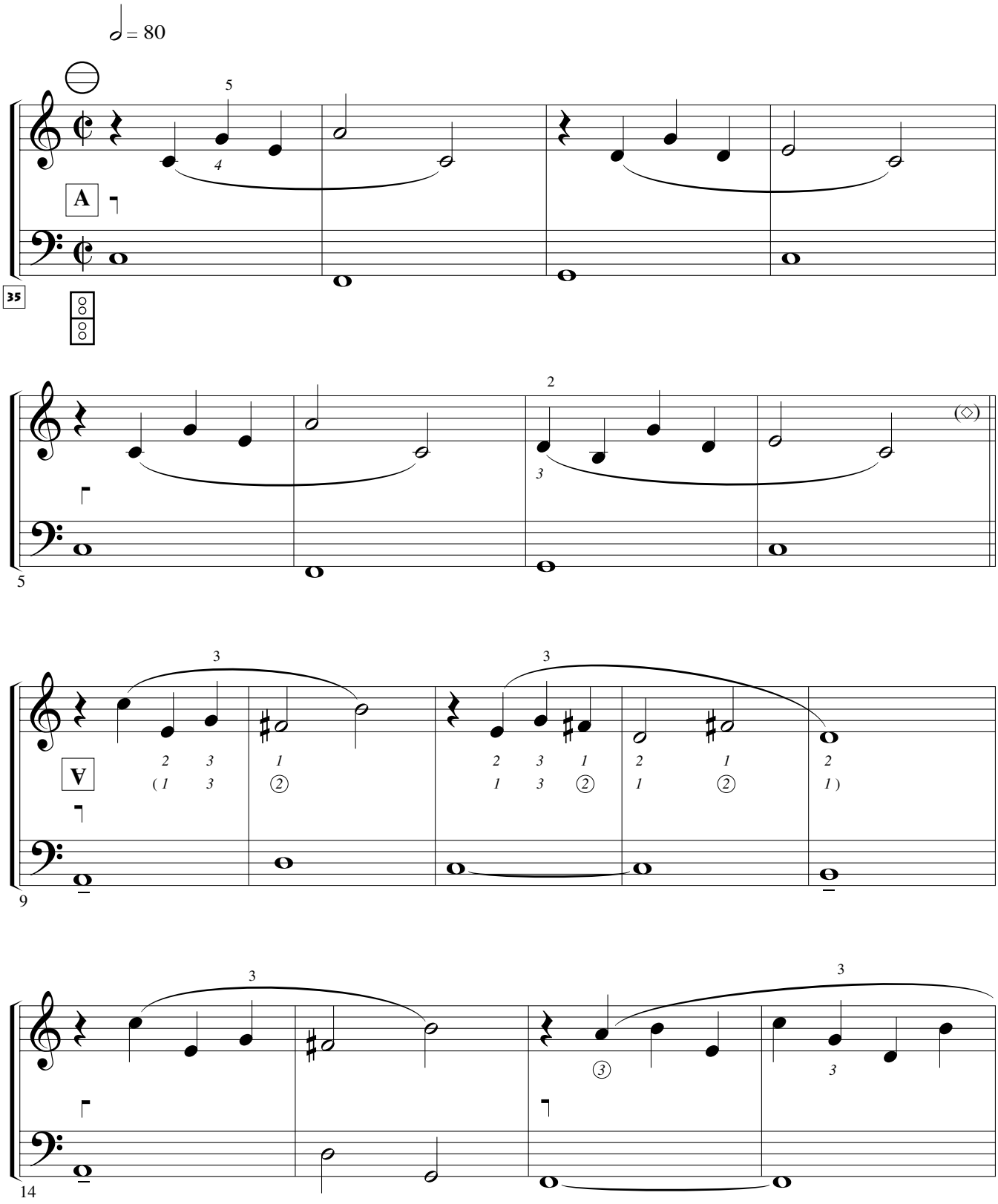
(*) Cabezas con forma de rombo para MII.

© Tito Marcos. Método de acordeón. Revisión: diciembre del 2000

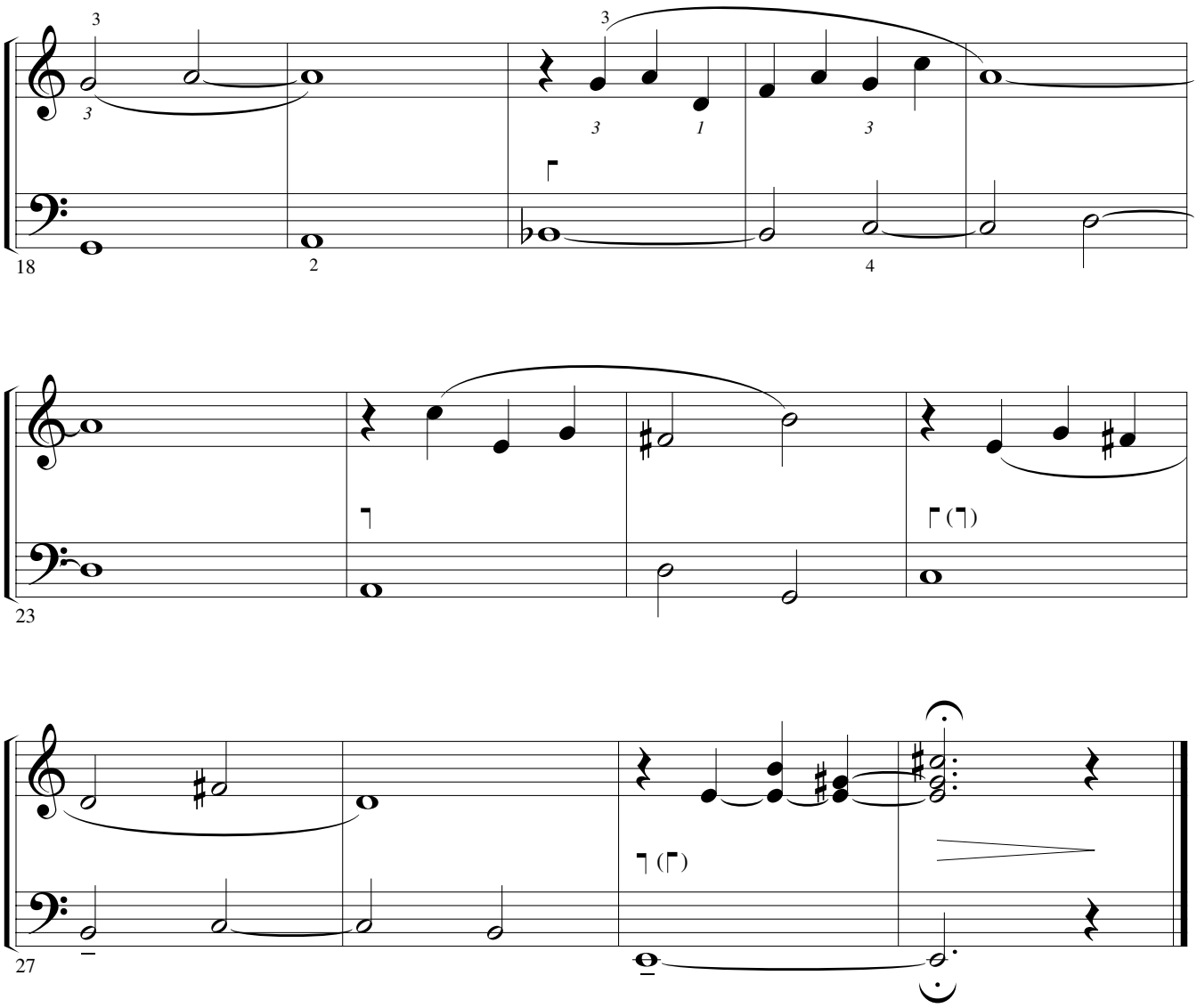


• Analizar la estructura temporal (Forma) de este estudio.

© Tito Marcos. Método de acordeón. Revisión: diciembre del 2000



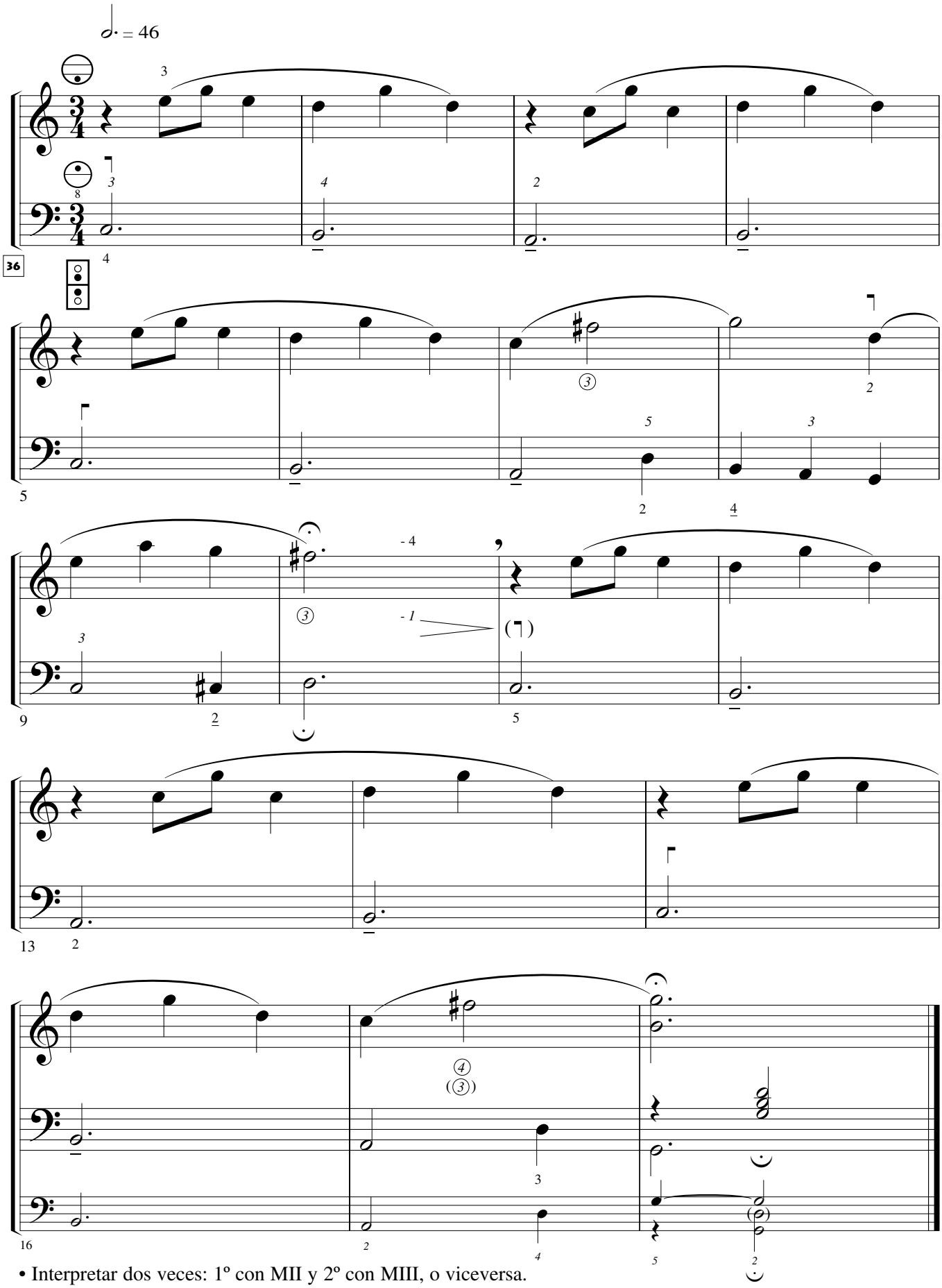
© Tito Marcos. Método de acordeón. Revisión: diciembre del 2000



- ¿Cuantas posiciones hay en la m. d.?
- Buscar donde se produce una imitación por movimiento contrario.
- Cantar la melodía (m. d.) mientras se toca el acompañamiento (m. i.).

© Tito Marcos. Método de acordeón. Revisión: diciembre del 2000

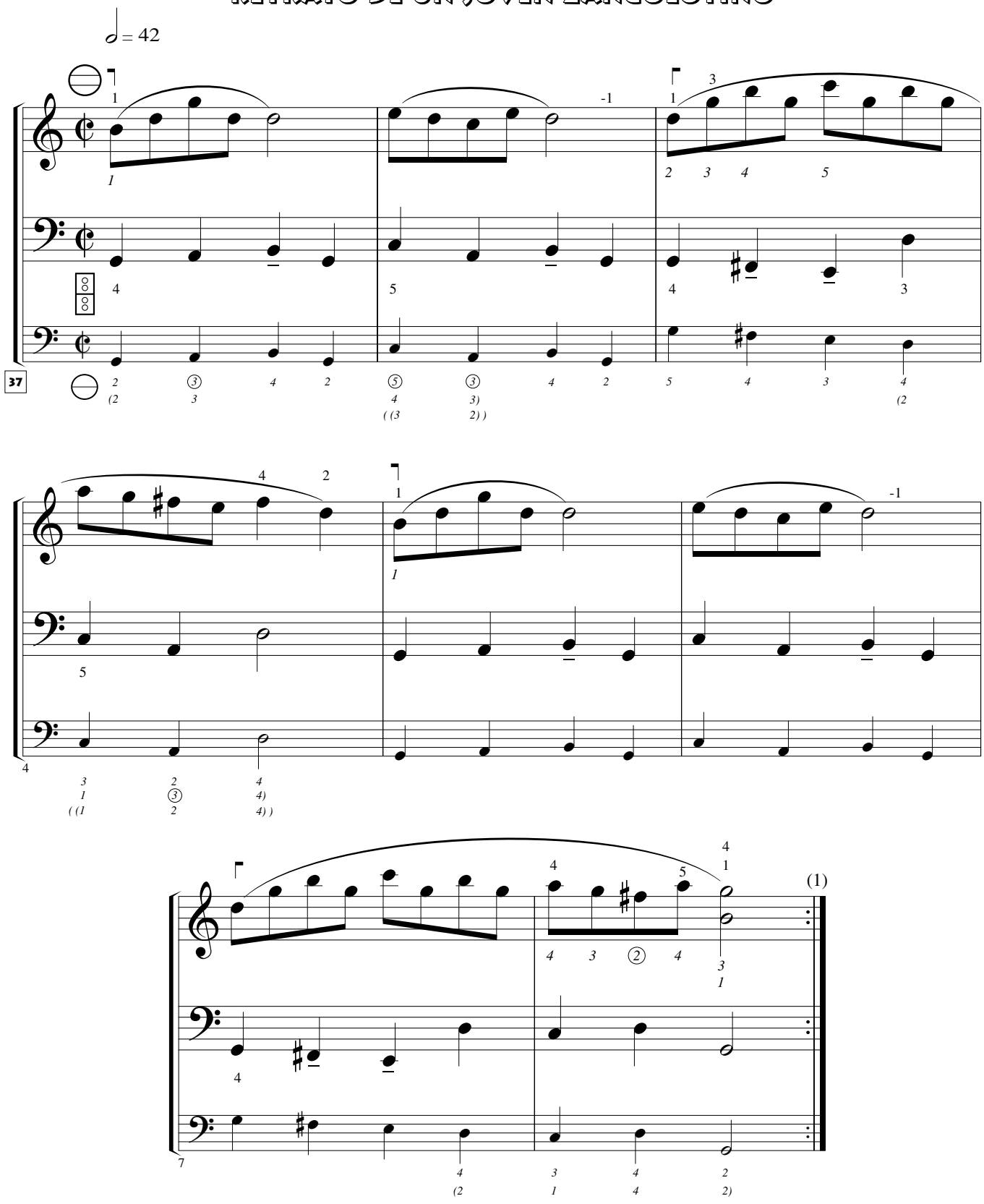
¡HABÍA UNA VEZ...!



• Interpretar dos veces: 1º con MII y 2º con MIII, o viceversa.

© Tito Marcos. Método de acordeón. Revisión: diciembre del 2000

RETRATO DE UN JOVEN ZANGOLOTINO

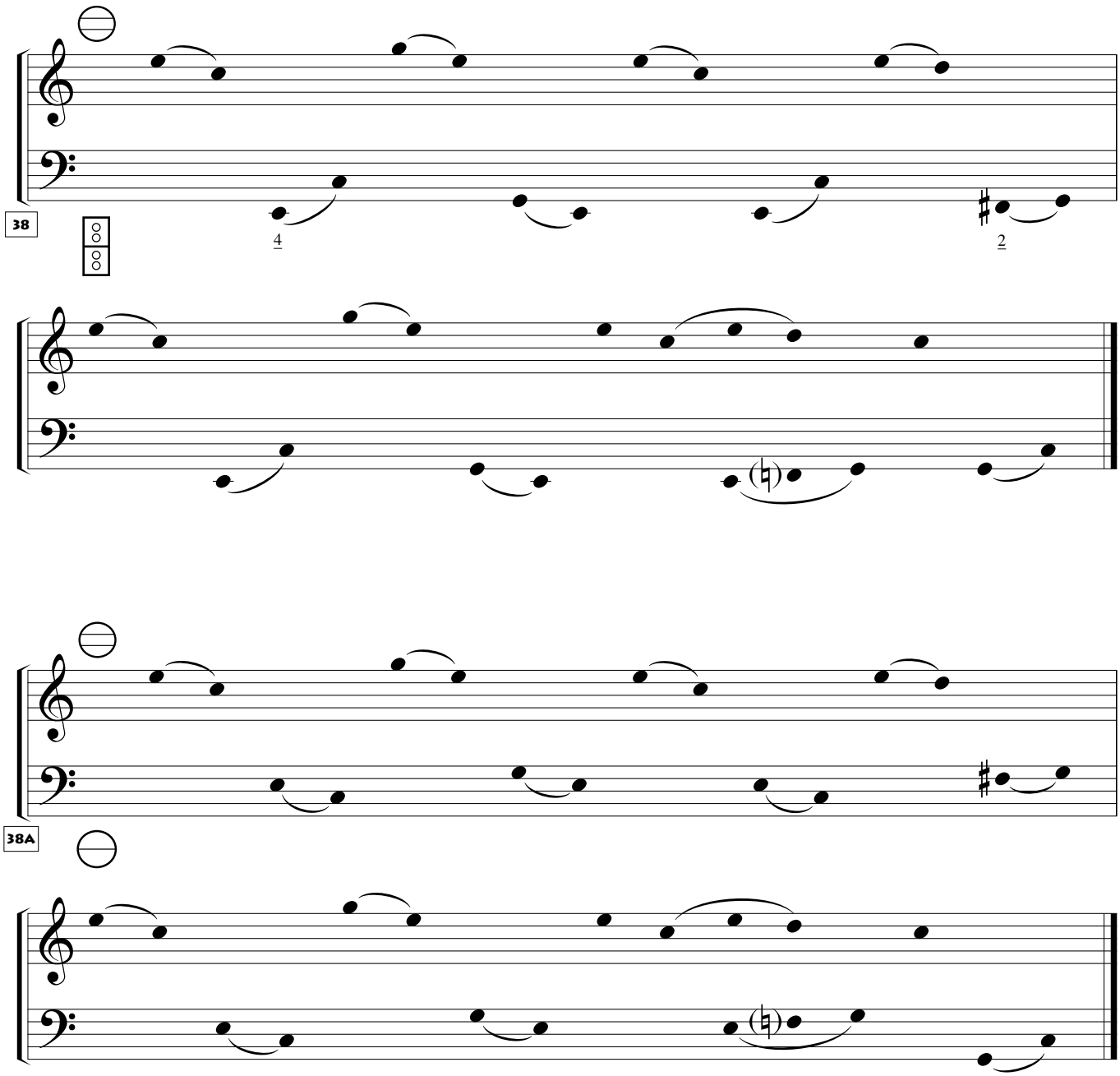


(1) Tocar 1º con MIII, 2º con MII.

© Tito Marcos. Método de acordeón. Revisión: diciembre del 2000

CONVERSACIÓN DE CUCLILLOS

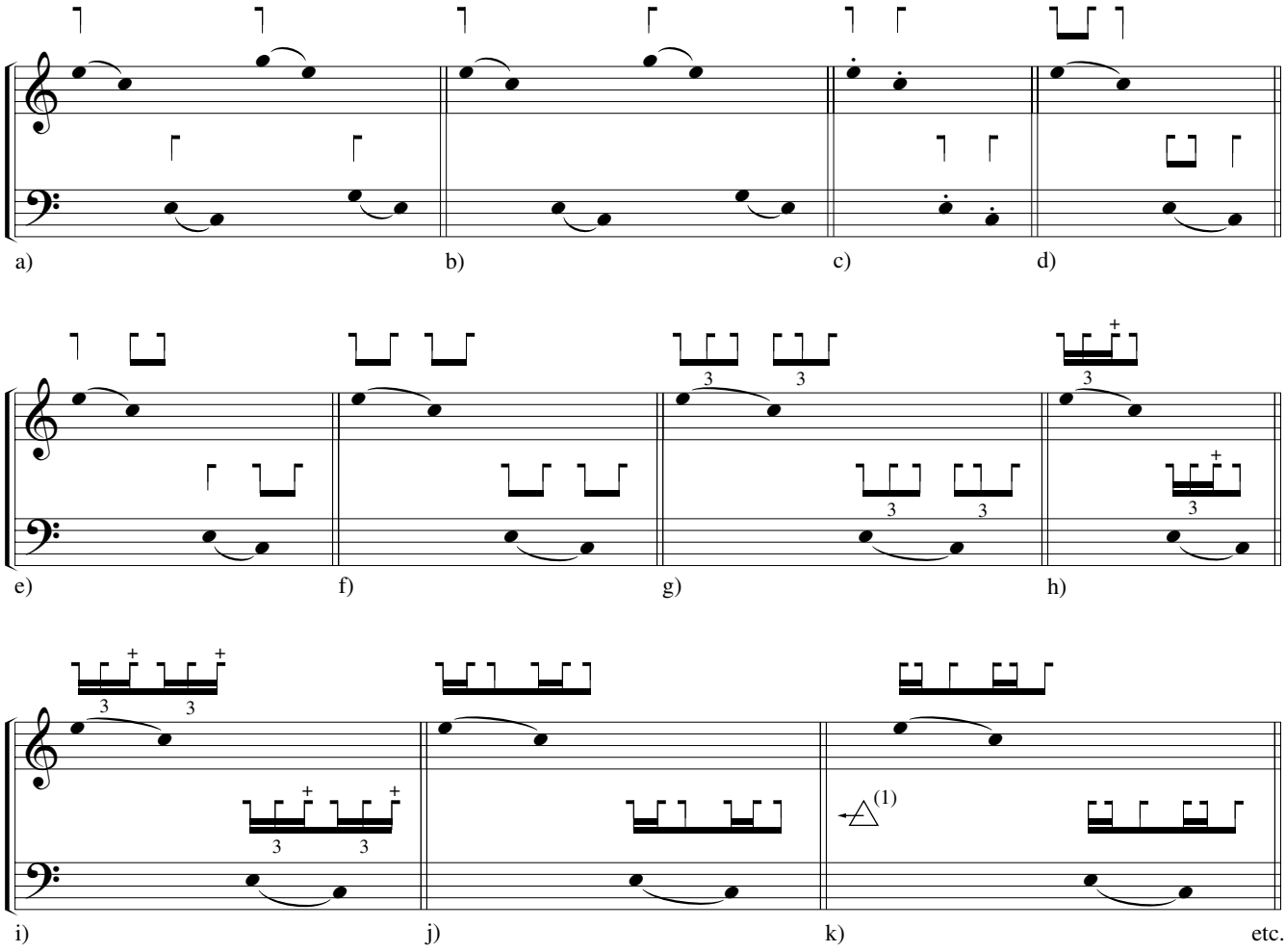
ARTICULACIÓN DE FUELLE



© Tito Marcos. Método de acordeón. Revisión: diciembre del 2000

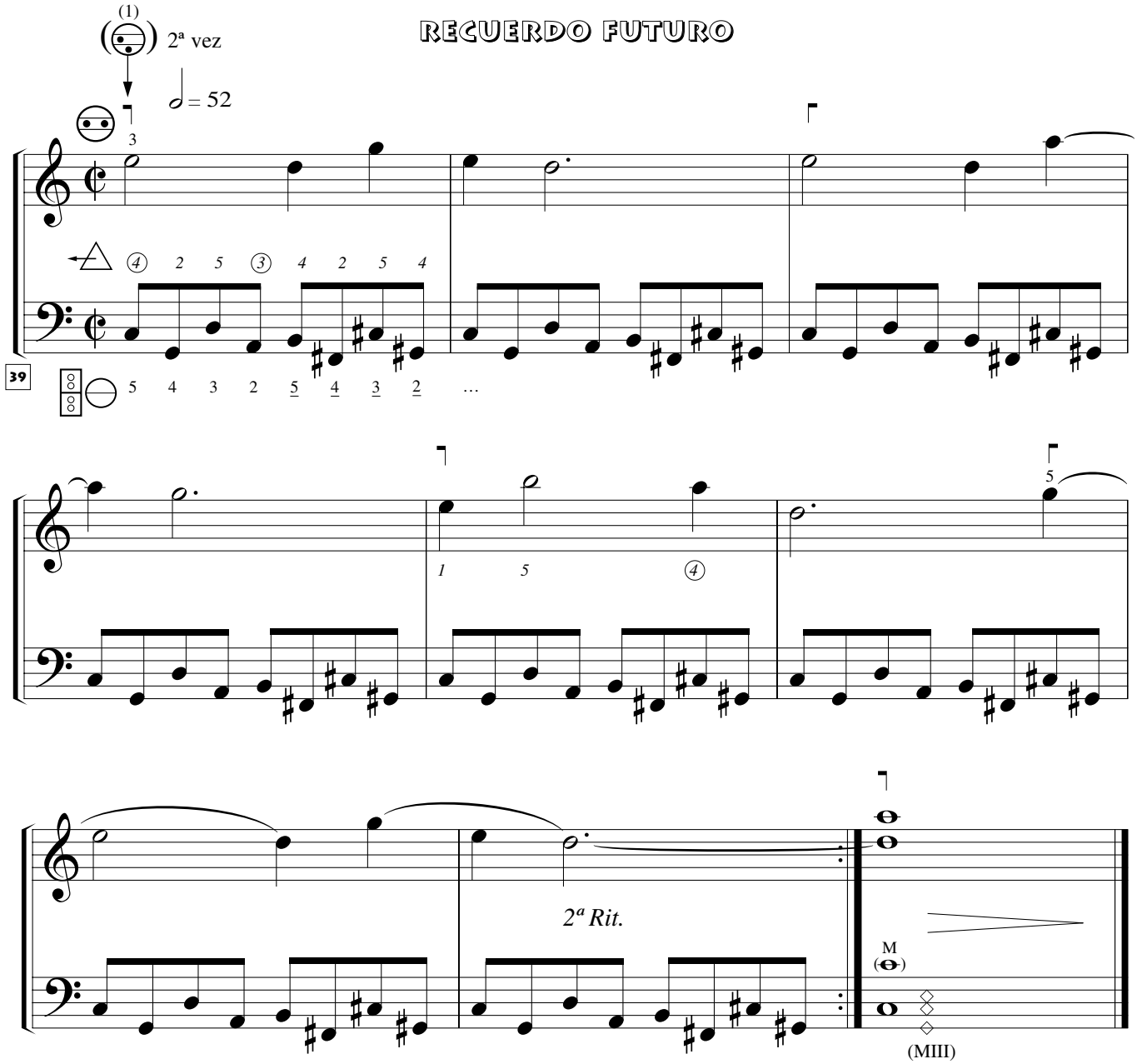
FÓRMULAS ARTICULATORIAS

• Practicar el ejercicio anterior con las siguientes fórmulas articulatorias:



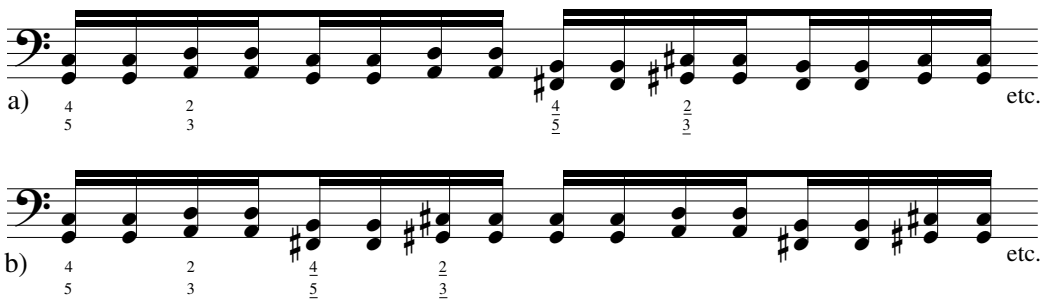
(1) Abrir para aprovechar la descompresión del fuelle en esta articulación…

© Tito Marcos. Método de acordeón. Revisión: diciembre del 2000



• Estudiar y memorizar la mano izquierda antes de unir ambas manos.

• Tocar el estudio anterior aplicando los siguientes acompañamientos:



(1) Cambiar el registro al pulsar la nota Mi.

© Tito Marcos. Método de acordeón. Revisión: diciembre del 2000

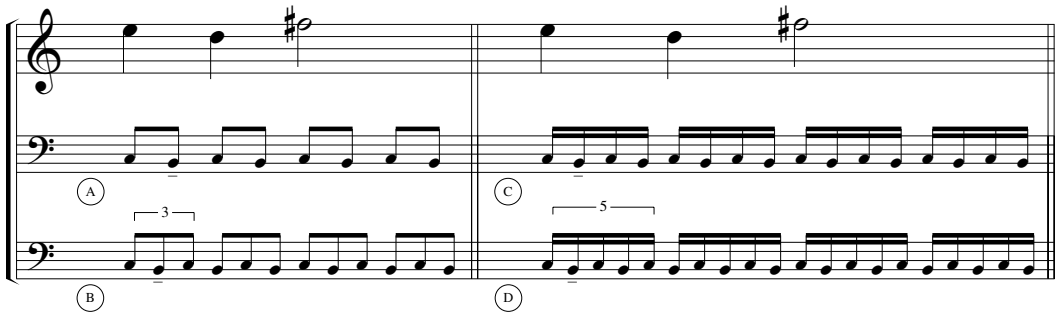
37º G.

40

legato/staccato

poco rit.

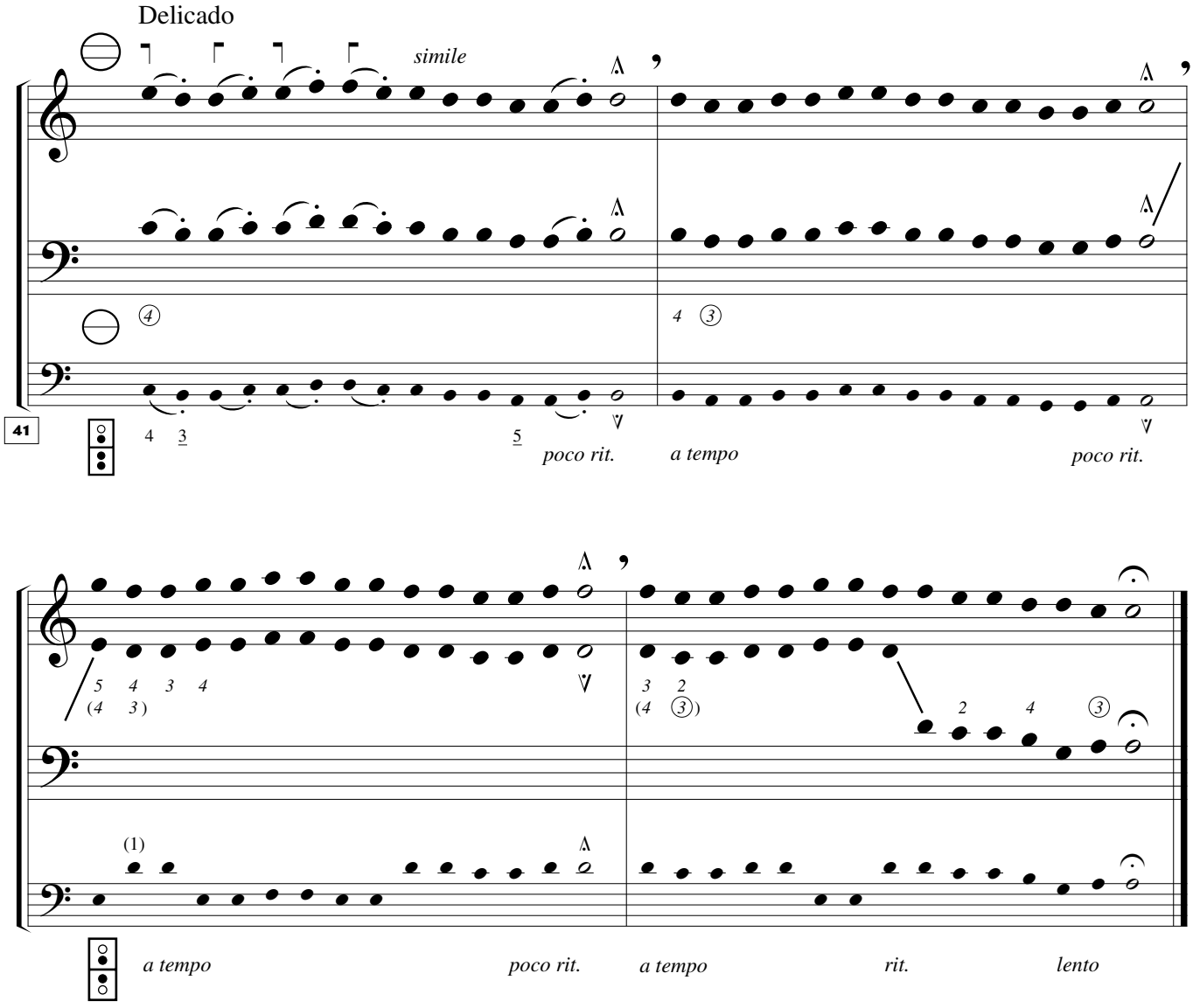
• Tocar con los siguientes acompañamientos:



(1) Separar bien los dedos 4-5 (compás 5) y 3-2 (compás 6).

© Tito Marcos. Método de acordeón. Revisión: diciembre del 2000

CUATRO SUSPIROS



• Dos posibles interpretaciones:

a)

b)

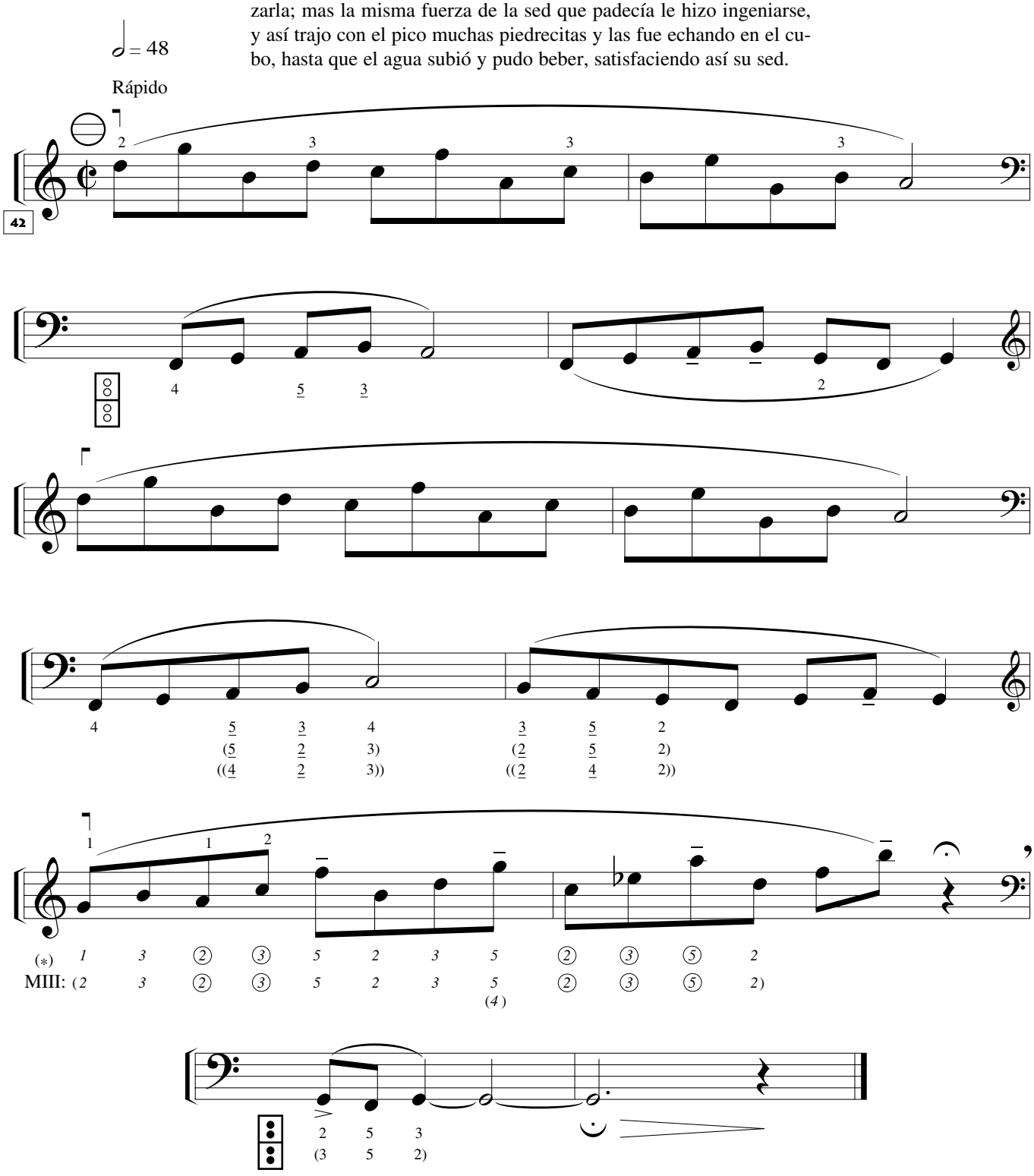
(1) Se ha escrito aquí (en MII), la altura real del sonido que resulta del cambio de registro ( ).

© Tito Marcos. Método de acordeón. Revisión: diciembre del 2000

LA CORNEJA ARQUÍMEDES

La corneja sedienta

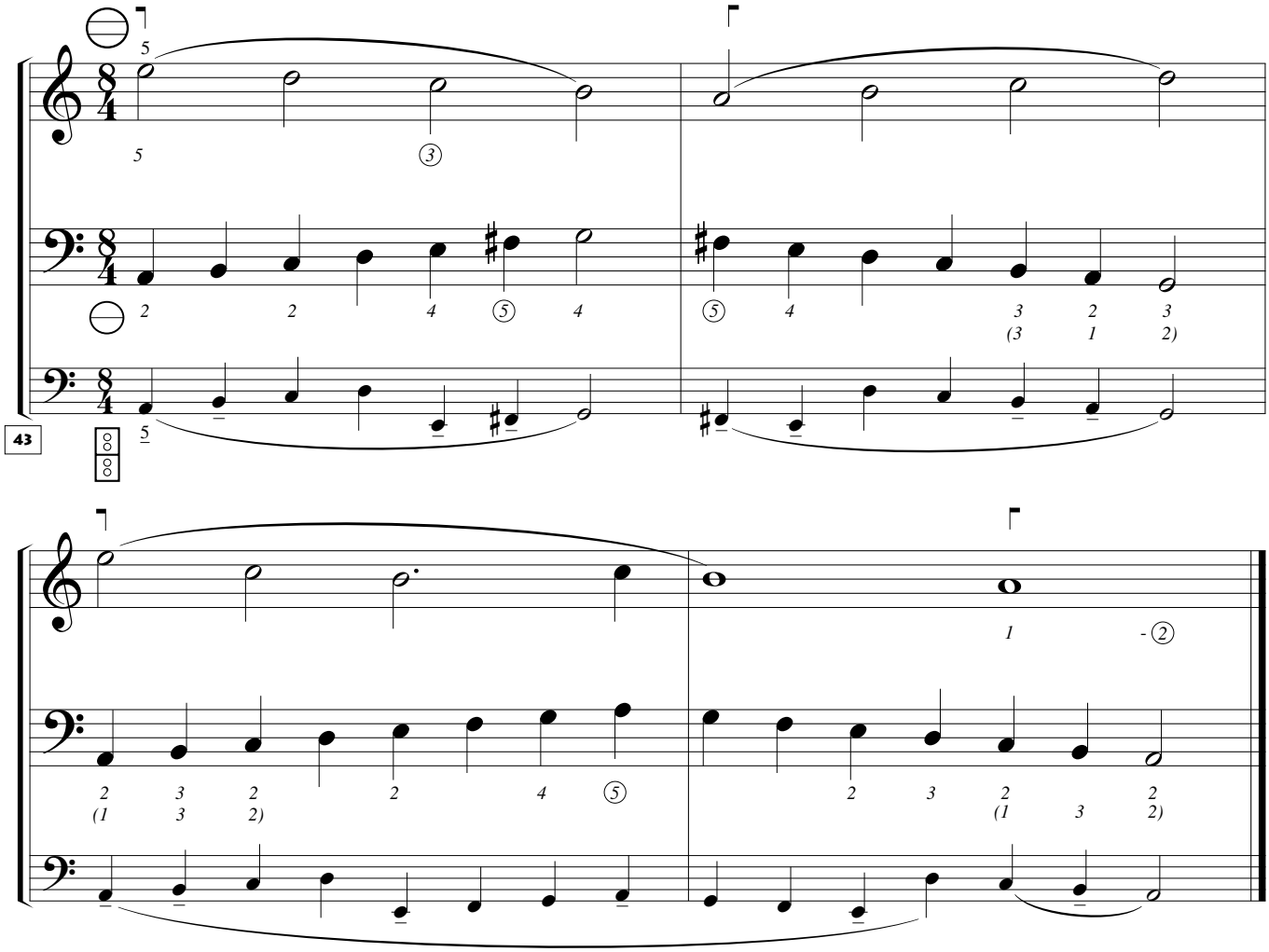
Una corneja sedienta fue a beber a un pozo, y se encontró allí un cubo en que había un poco de agua, pero tan honda que no podía alcanzarla; mas la misma fuerza de la sed que padecía le hizo ingeniarse, y así trajo con el pico muchas piedrecitas y las fue echando en el cubo, hasta que el agua subió y pudo beber, satisfaciendo así su sed.



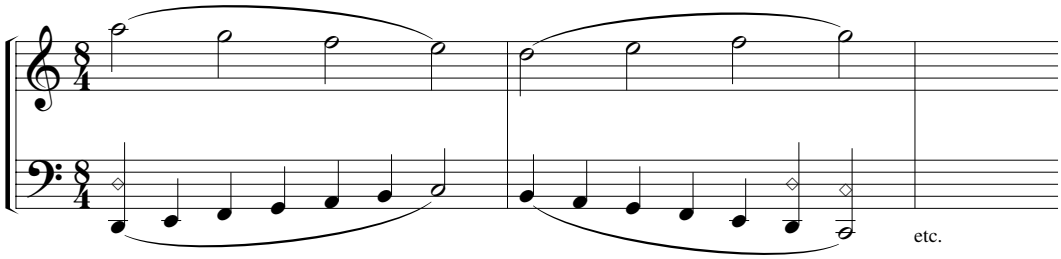
(*) Optativo MI o MIII; o MI/III (unísono).

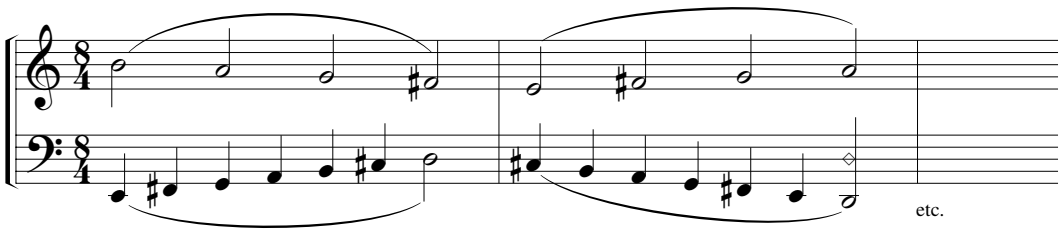
© Tito Marcos. Método de acordeón. Revisión: diciembre del 2000

TRANSPORTE



• Analizar y completar el transporte.

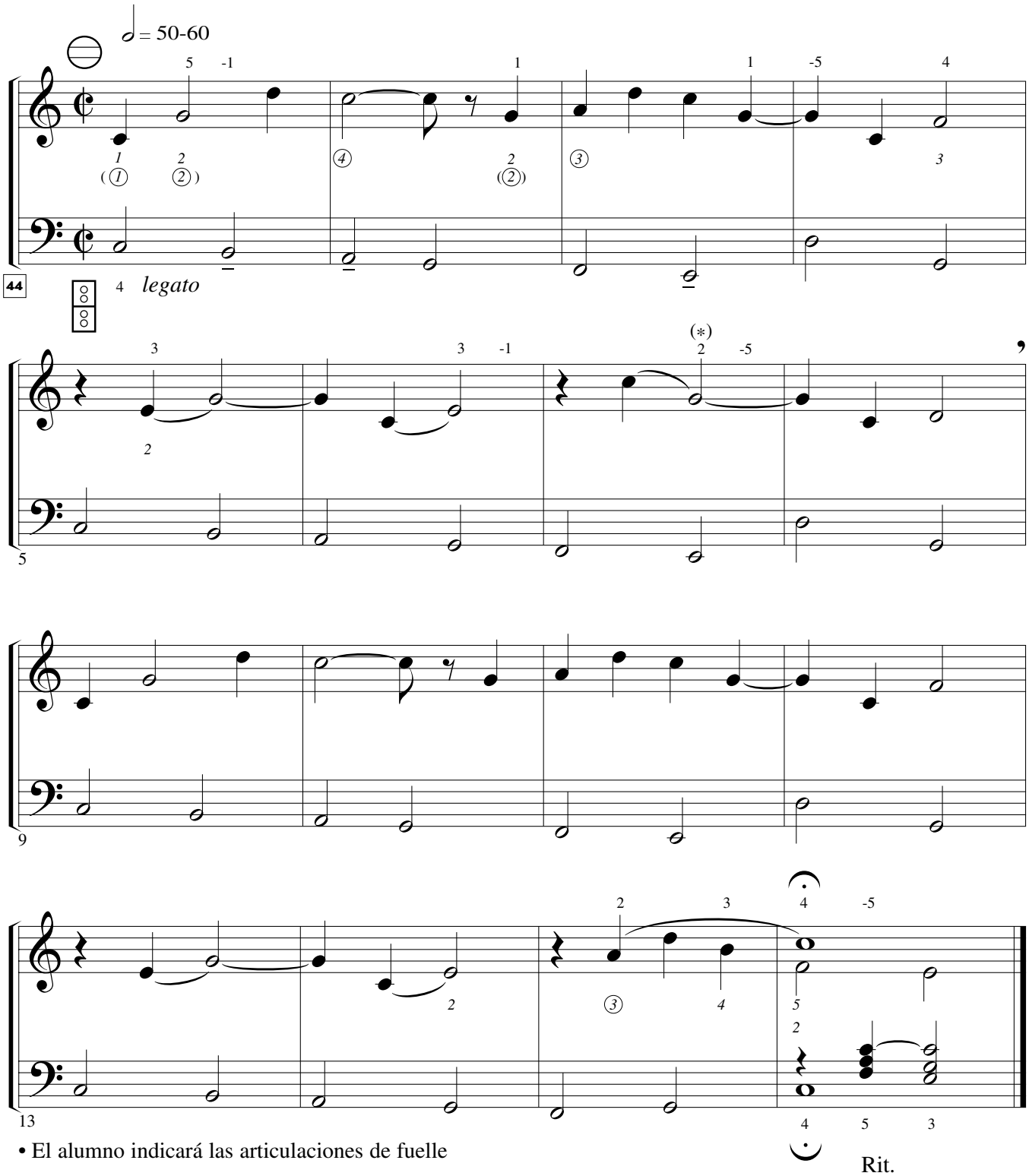




© Tito Marcos. Método de acordeón. Revisión: diciembre del 2000

RETRATO MUSICAL (MII)

CAMBIO DE POSICIÓN MEDIANTE CAMBIO DE DEDO (TECLAS)



• El alumno indicará las articulaciones de fuelle

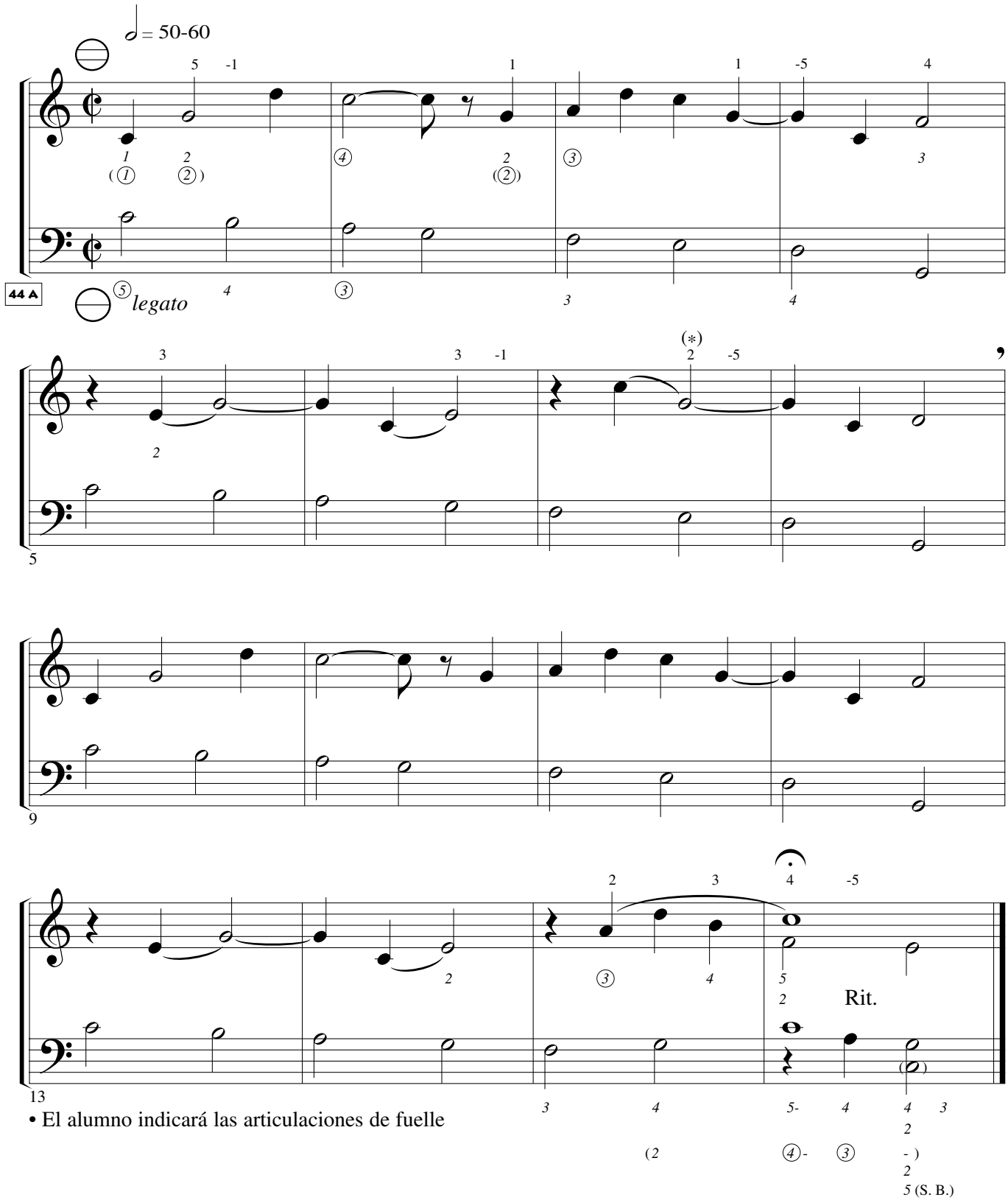
Rit.

(*) Pulsar en la parte interior dela tecla (Sol) para poder colocar bien el dedo meñique.

© Tito Marcos. Método de acordeón. Revisión: diciembre del 2000

RETRATO MUSICAL (MIII)

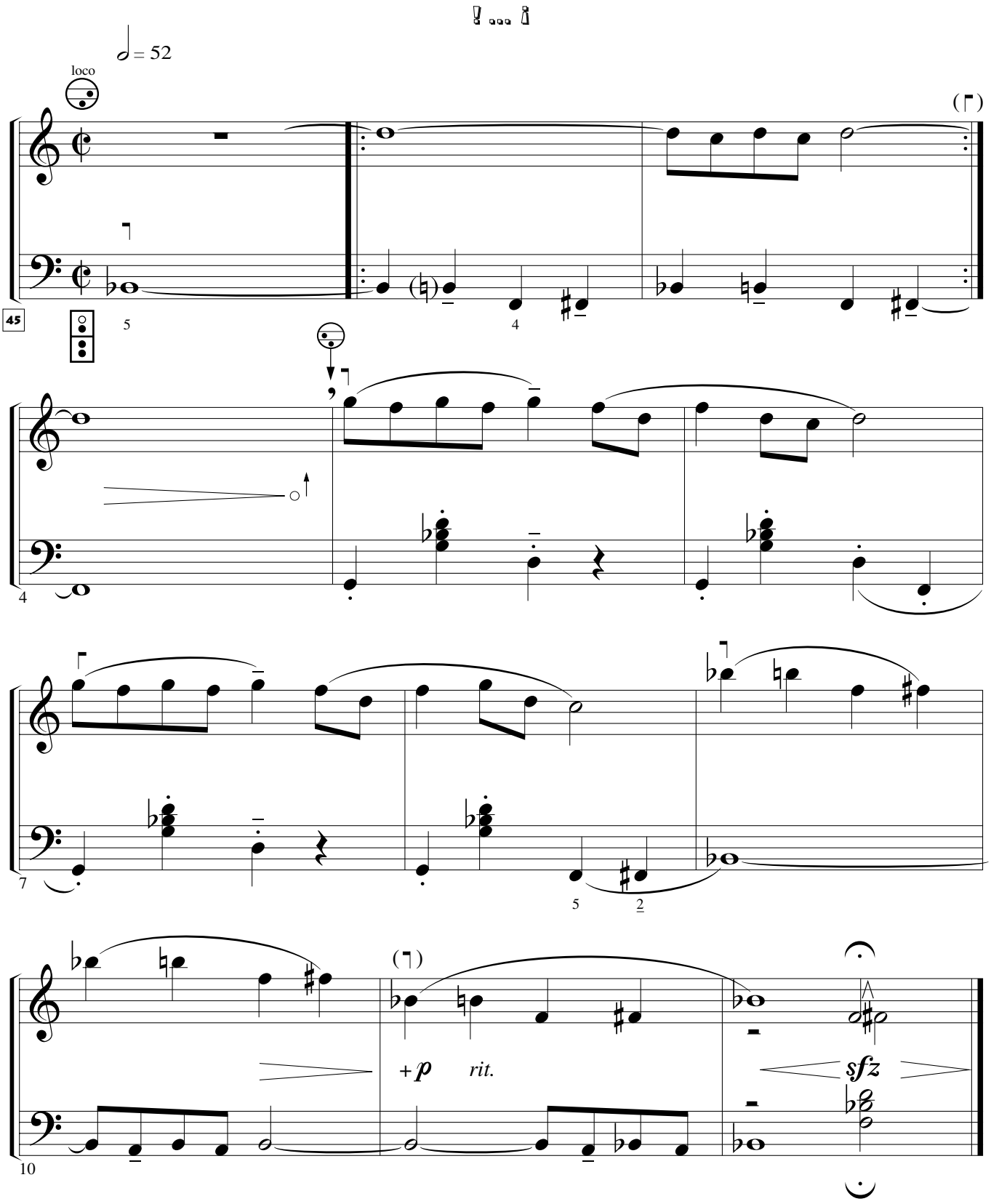
CAMBIO DE POSICIÓN MEDIANTE CAMBIO DE DEDO (TECLAS)



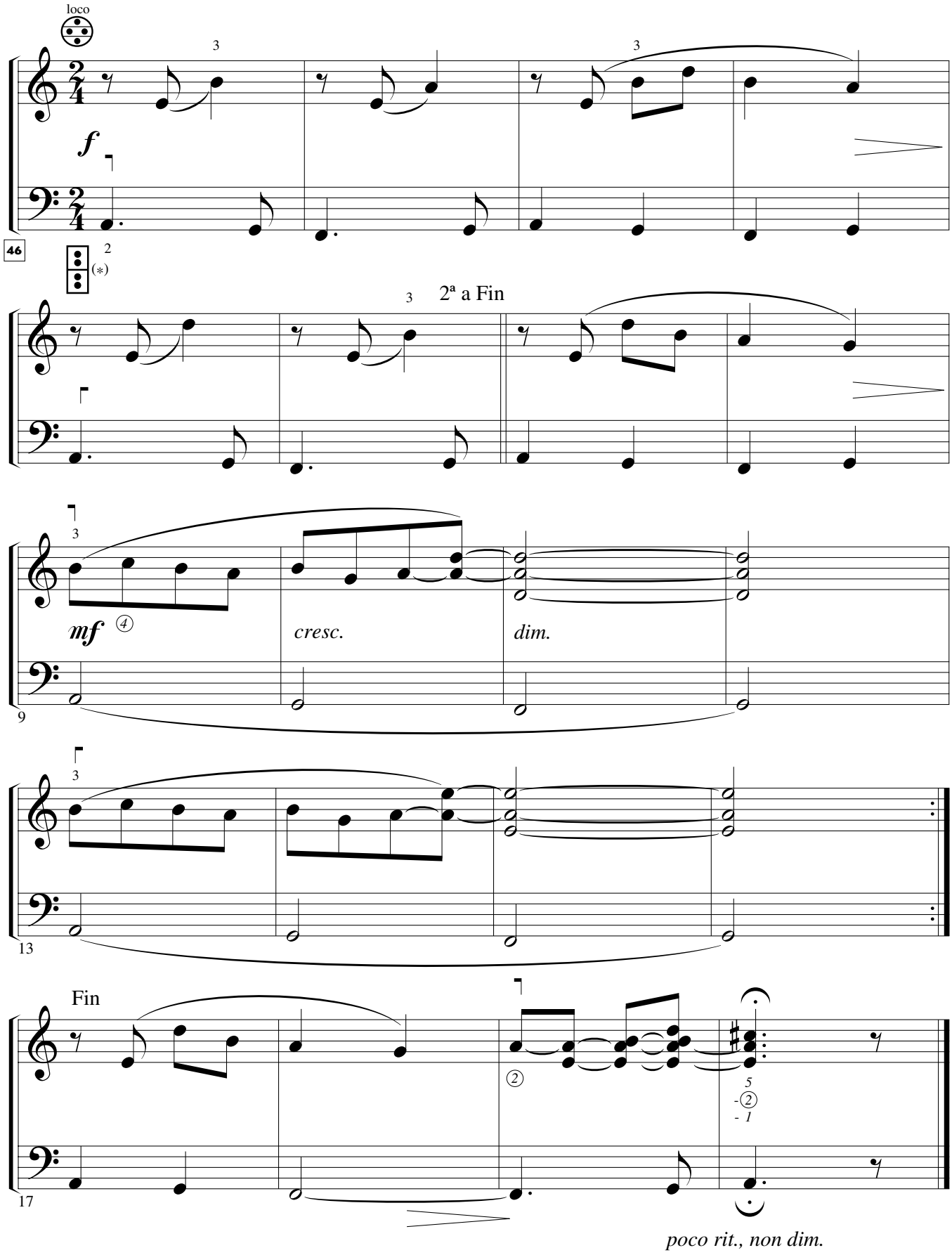
• El alumno indicará las articulaciones de fuelle

(*) Pulsar en la parte interior dela tecla (Sol) para poder colocar bien el dedo meñique.

© Tito Marcos. Método de acordeón. Revisión: diciembre del 2000

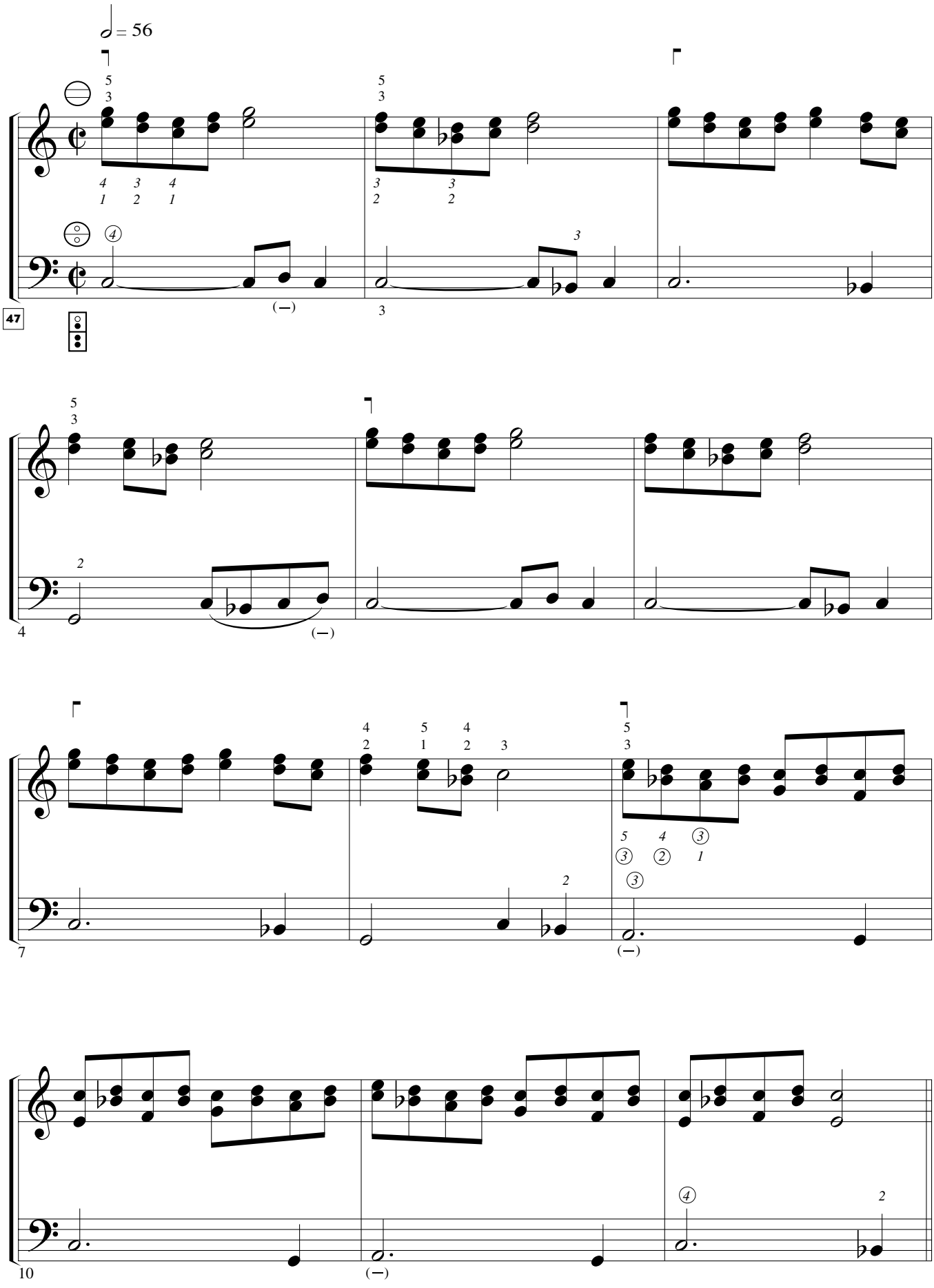


© Tito Marcos. Método de acordeón. Revisión: diciembre del 2000

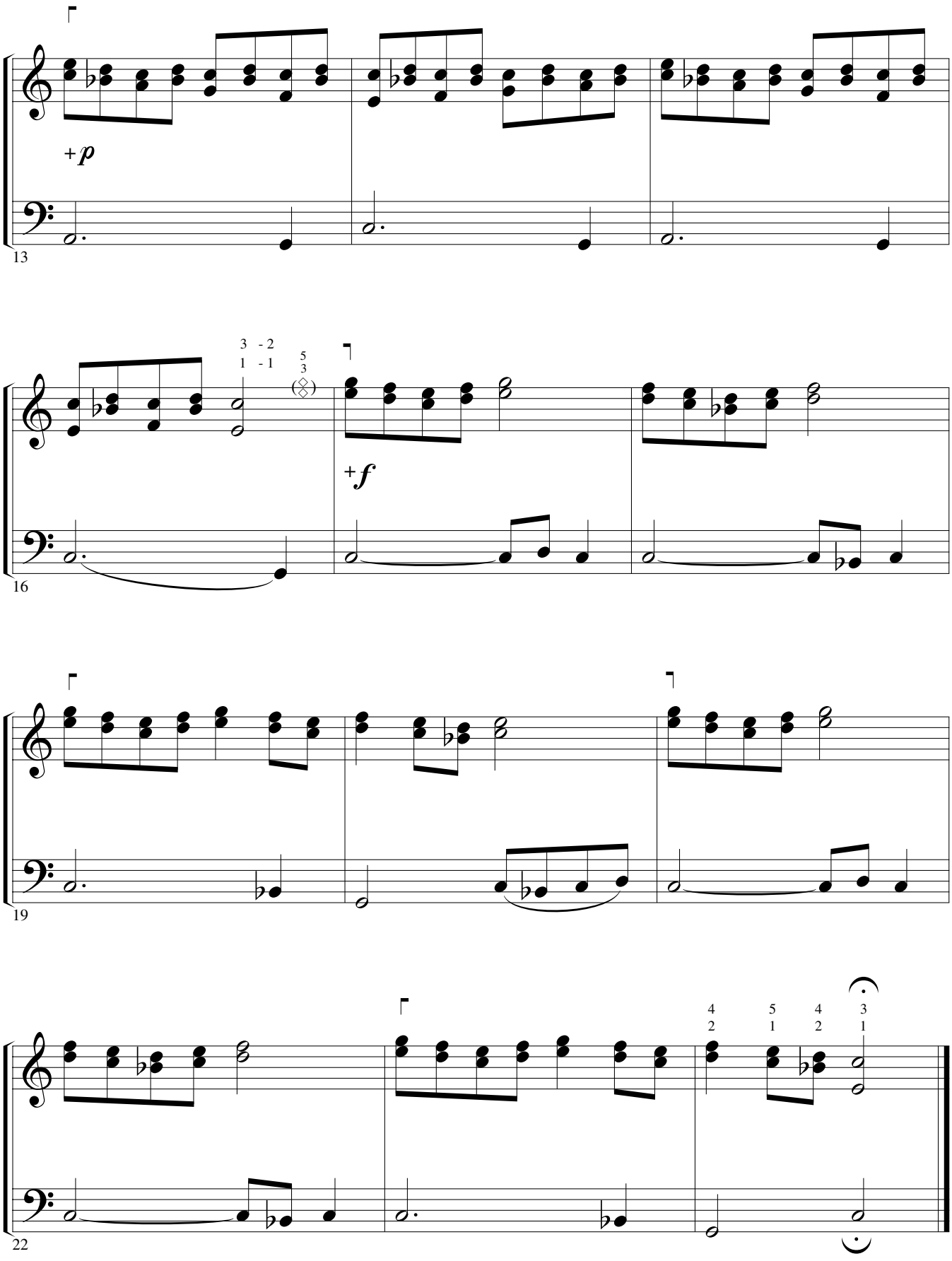


(*) MIII ( ) opcional.

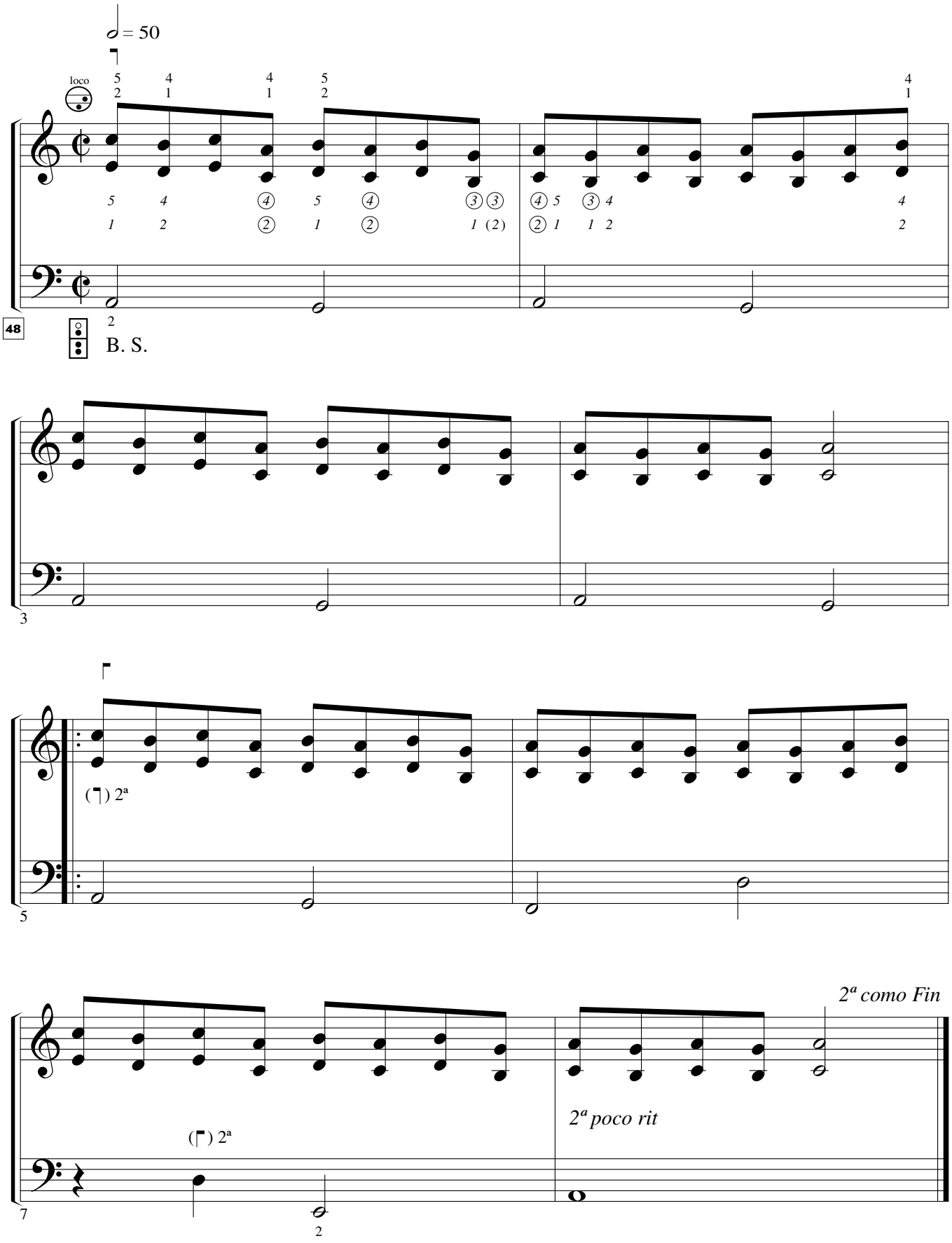
© Tito Marcos. Método de acordeón. Revisión: diciembre del 2000



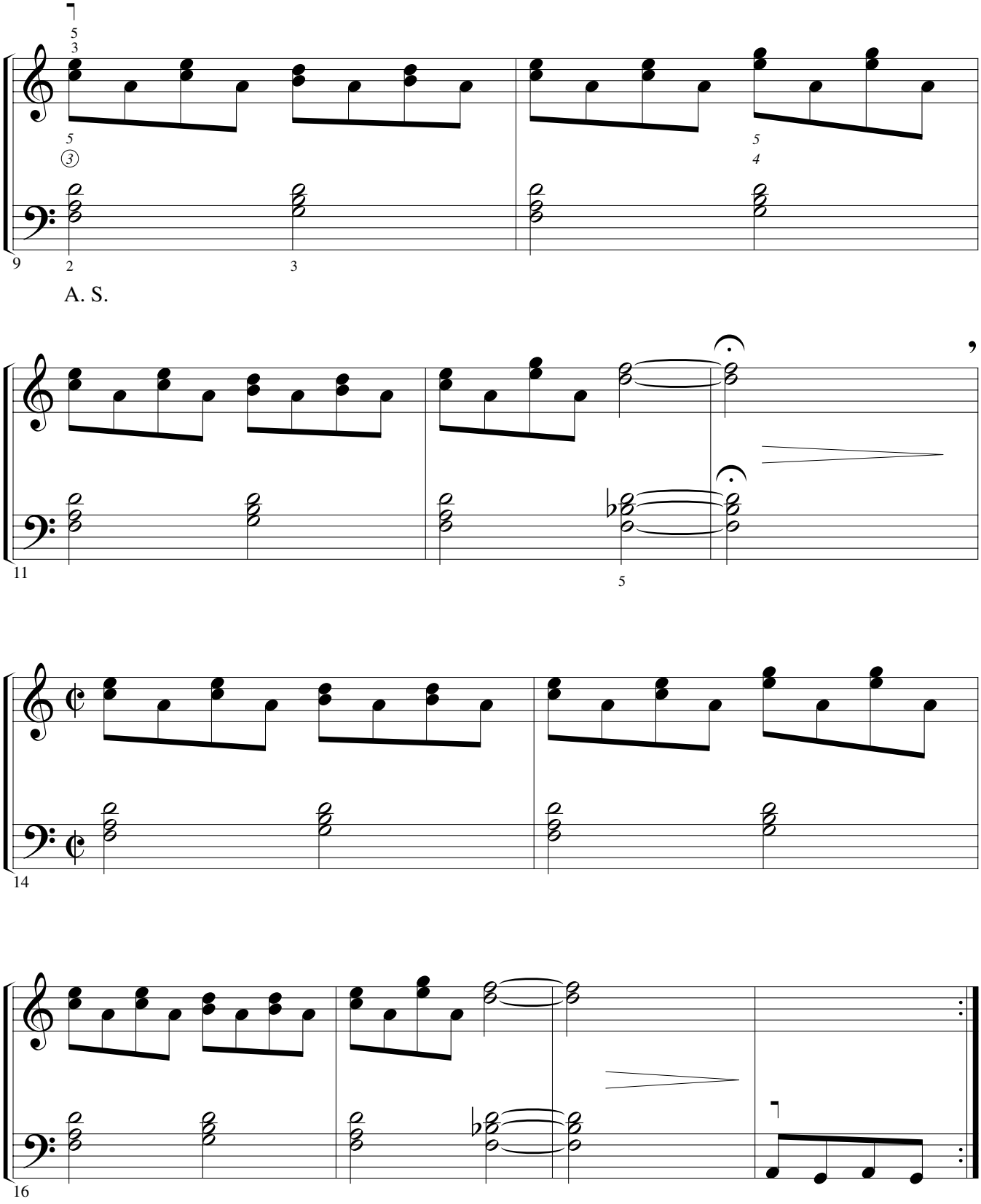
© Tito Marcos. Método de acordeón. Revisión: diciembre del 2000



© Tito Marcos. Método de acordeón. Revisión: diciembre del 2000



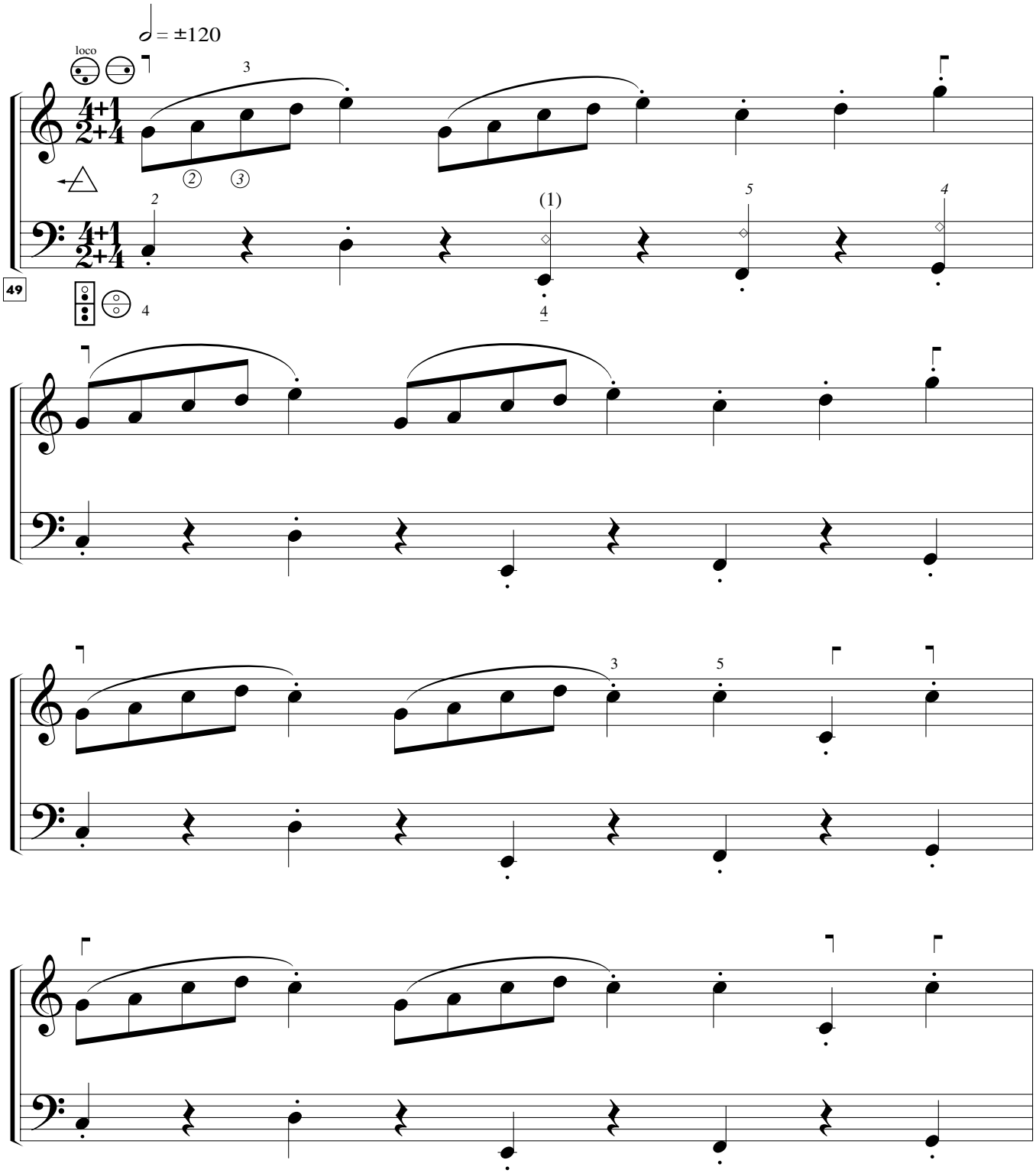
© Tito Marcos. Método de acordeón. Revisión: diciembre del 2000



© Tito Marcos. Método de acordeón. Revisión: diciembre del 2000

YES

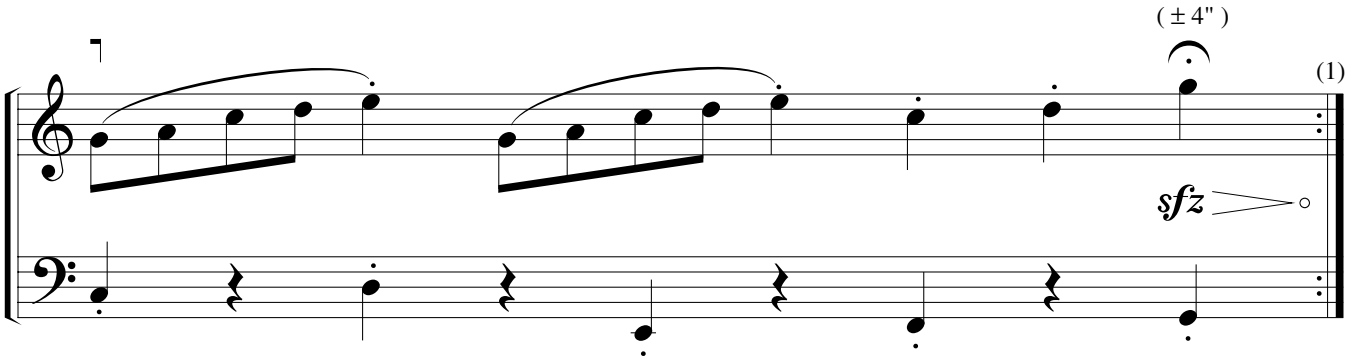
RITMO/MÉTRICA

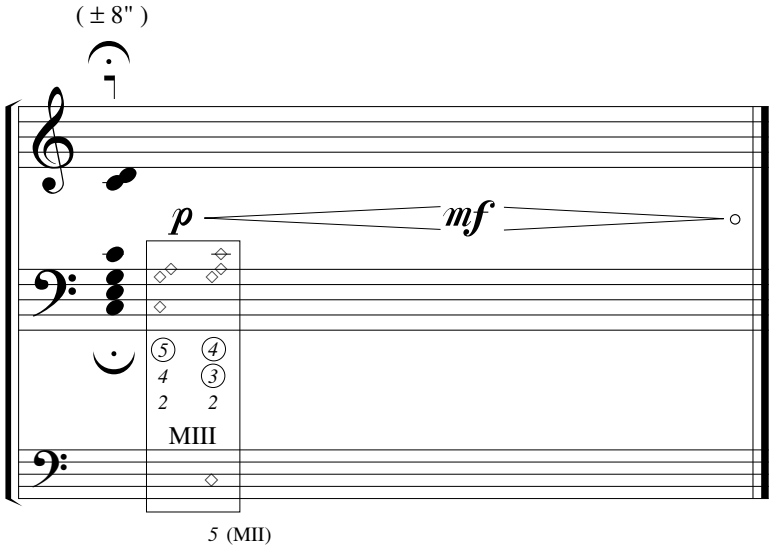


• Una vez analizado el compás y estudiada la lección, tocarla marcando con el pie solamente las negras de la mano izquierda (sin marcar los silencios).

(1) Notas pequeñas, con cabeza de rombos, para MIII (digitación superior, en cursiva).

© Tito Marcos. Método de acordeón. Revisión: diciembre del 2000



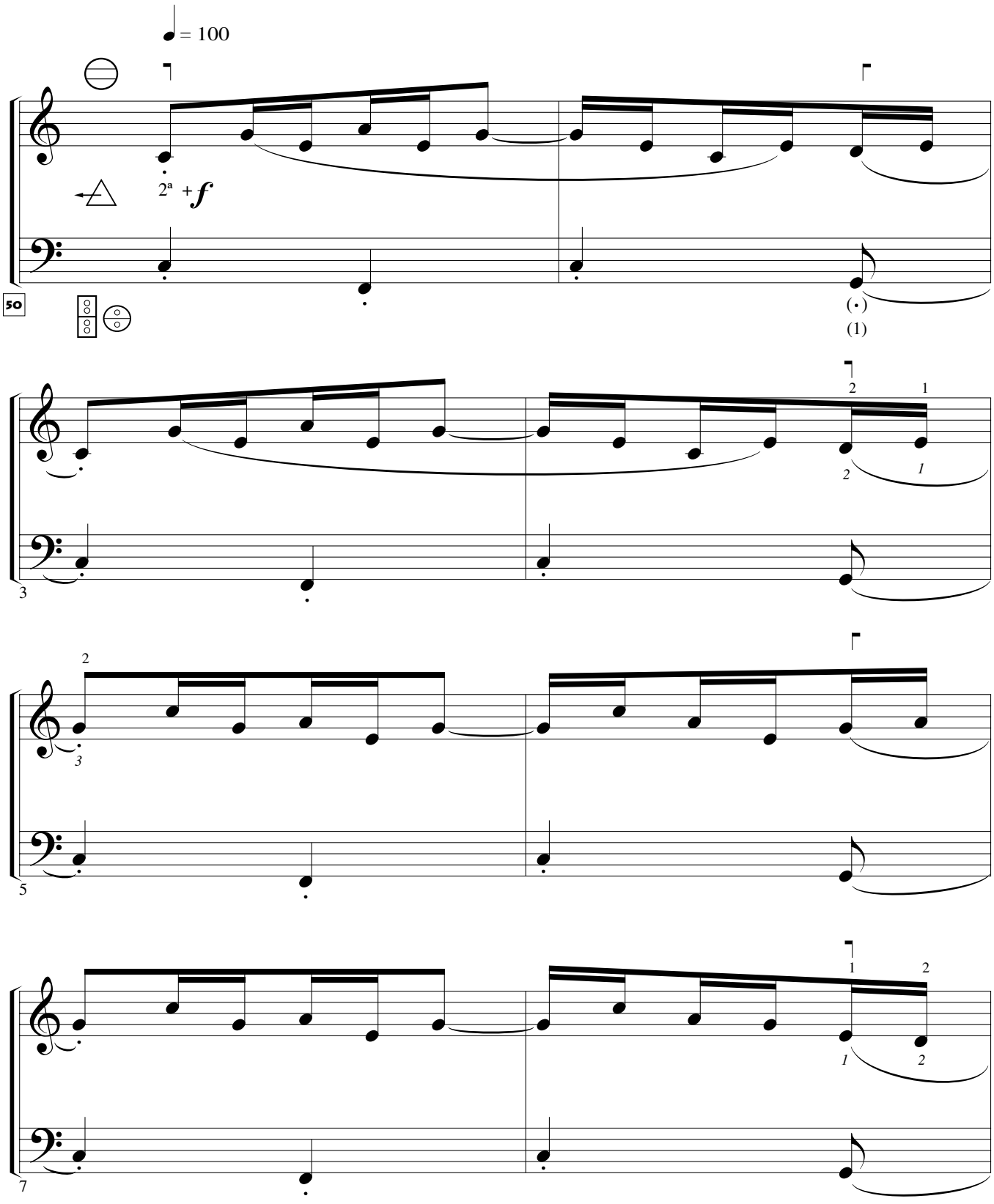


5 (MII)

(1) Invertir la dirección del fuelle en la repetición.

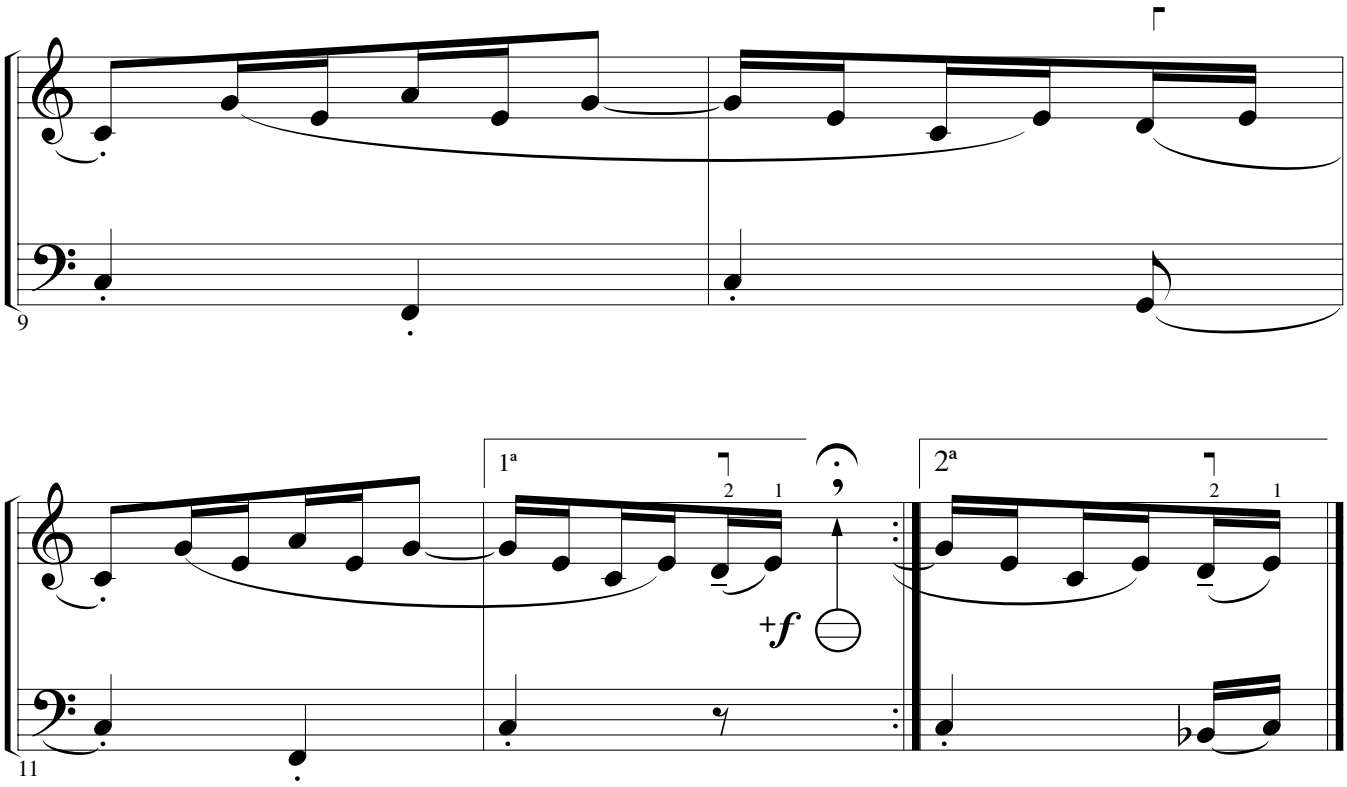
© Tito Marcos. Método de acordeón. Revisión: diciembre del 2000

PASEO POR EL RÍO



(1) Articulación entre paréntesis (•) opcional: ligado/picado…

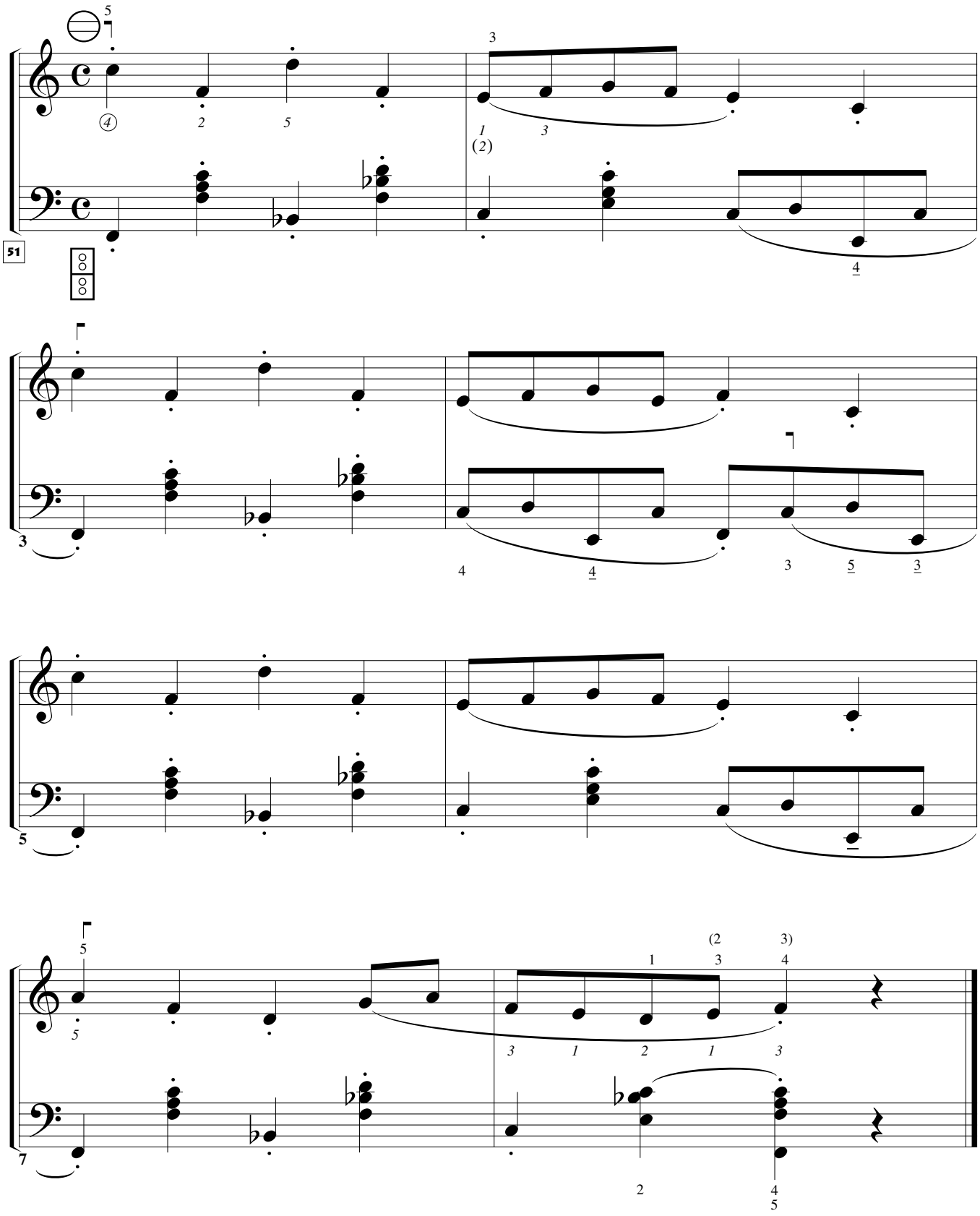
© Tito Marcos. Método de acordeón. Revisión: diciembre del 2000



• Analizar: Métrica, Ritmo y Articulación.

© Tito Marcos. Método de acordeón. Revisión: diciembre del 2000

EL LABRADOR Y SUS HIJOS



© Tito Marcos. Método de acordeón. Revisión: diciembre del 2000

El labrador y sus hijos

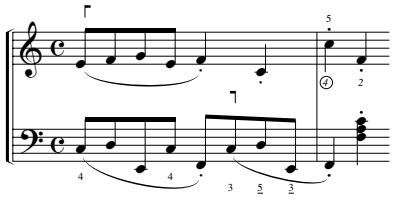
Estando un labrador muy cercano a la muerte, llamó a sus hijos, y les dijo: Hijos míos, antes de que yo muera, deseo instruiros de todo, y por tanto os digo que dejo cuantos bienes poseo en nuestra viña; y así cuando quisiéreis partirlos entre vosotros, buscadlos en ella y allí los hallaréis. Después de haber fallecido el padre, se fueron ellos a la viña a buscar los bienes que les había dicho, y creyendo hallar un tesoro, cavaron la viña con mucho afán, y no hallaron el tesoro que creían, pero como la viña fue muy bien cavada, dio mucho fruto aquel año; al partirlo los hijos entre sí, dijo uno de ellos: Los frutos de la viña son, sin duda, el tesoro que nuestro padre nos ha dejado.

Método de trabajo:

• Análisis y delimitación de dificultades:

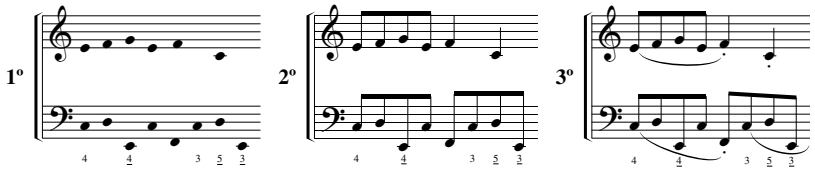
• Estudio de los compases 4/5; ejemplo de un posible planteamiento:

• Aislados del resto de la pieza:

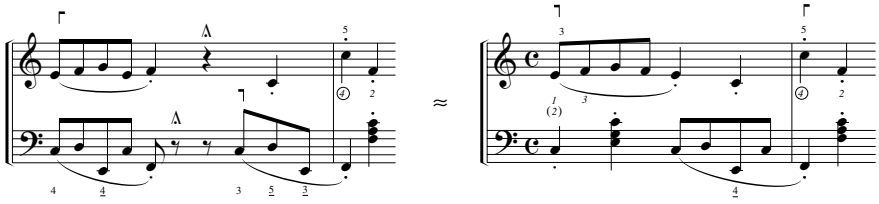


• Con las manos independientes:

• Con ambas manos simultáneamente, sin "condicionamiento temporal" (sin valores rítmicos); con valores rítmicos, gradualmente acelerando; añadiendo articulación y fraseo; etc.



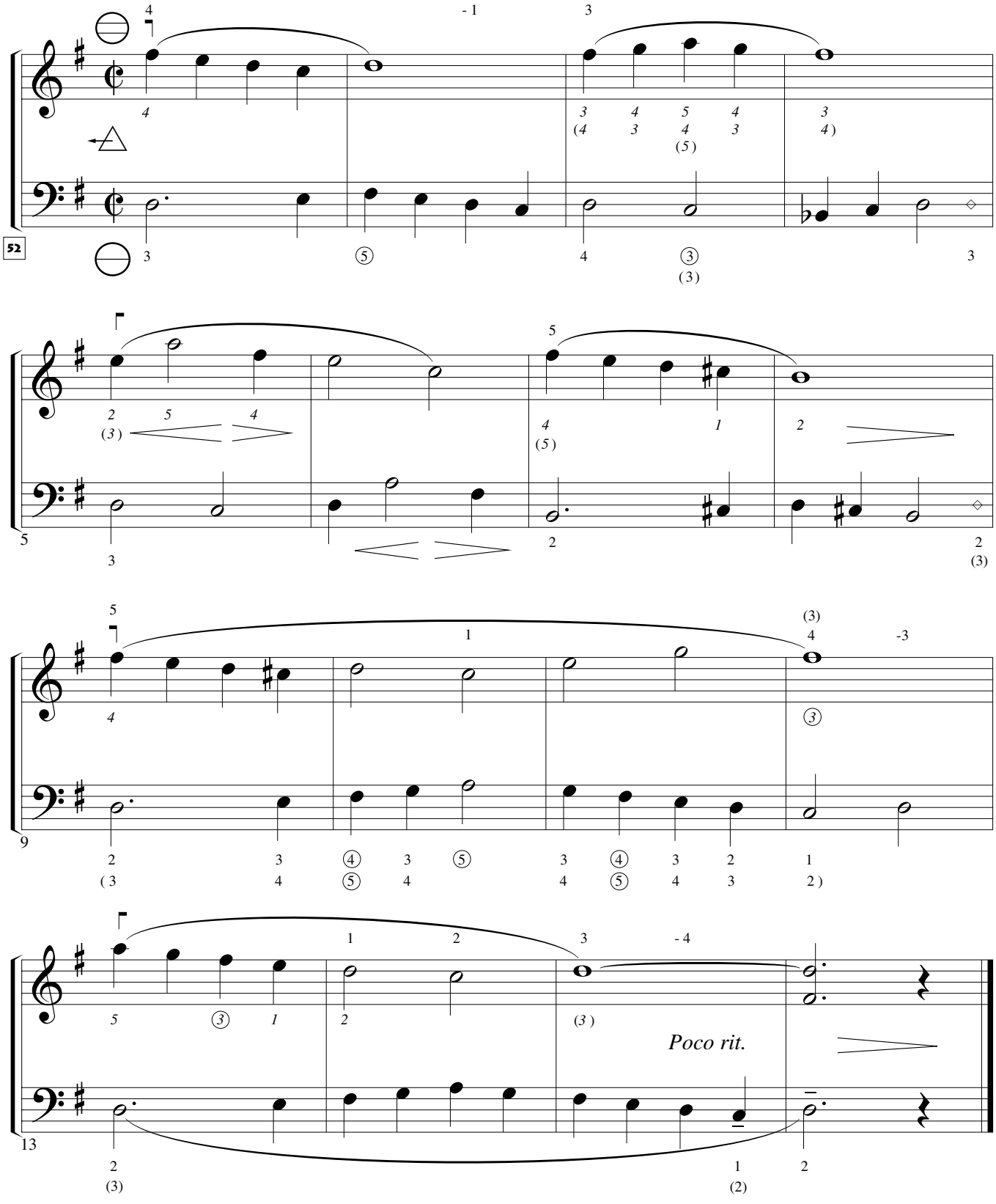
• Con articulación de fuelle, separando cada movimiento (primero cerrando, luego abriendo), y analizando su estudio, comparado con los compases 2/3:



• Integrándolos, una vez aprendidos, con el resto del Estudio, y, finalmente, memorizándolos…

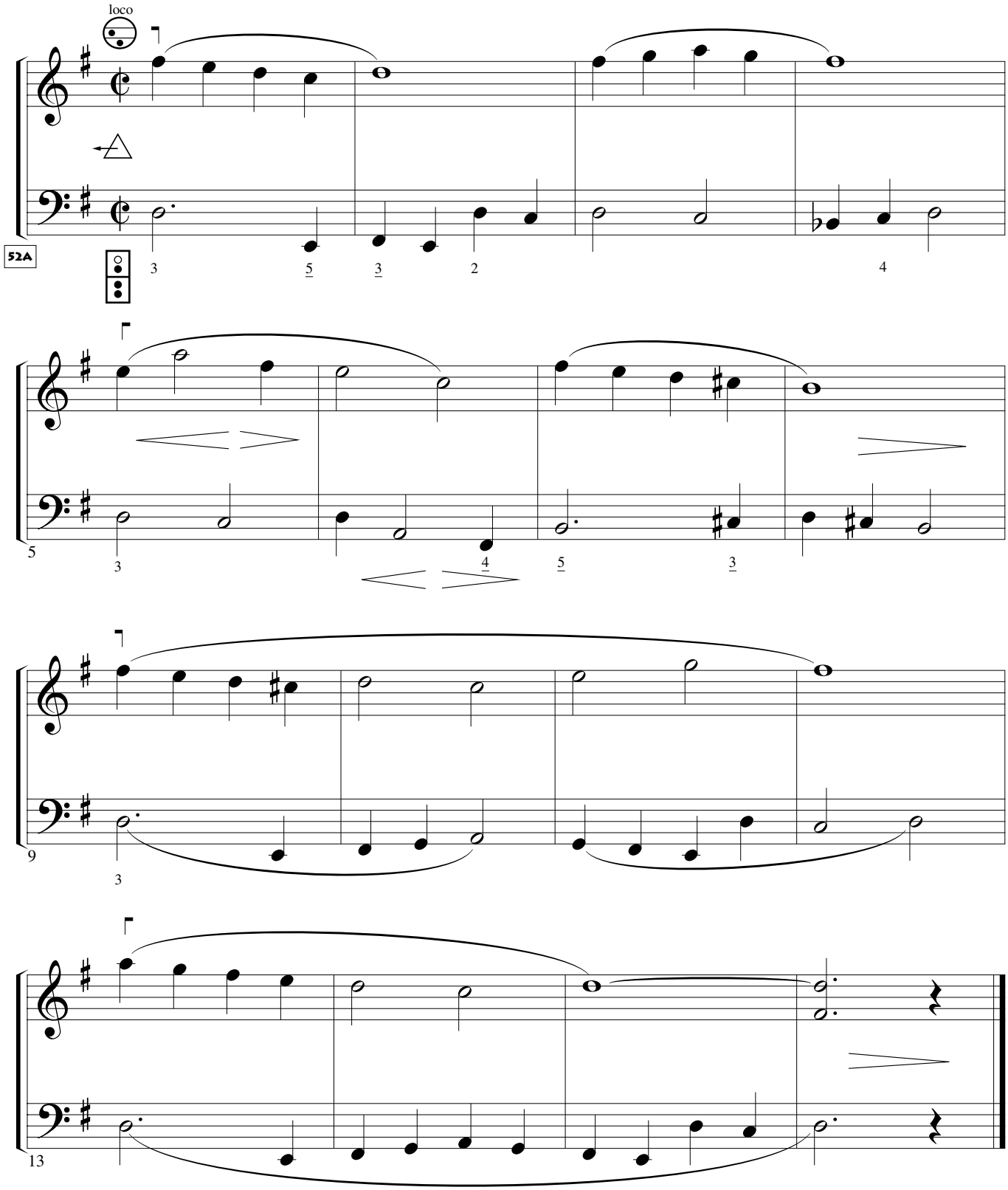
© Tito Marcos. Método de acordeón. Revisión: diciembre del 2000

DIÁLOGO III (MIII)



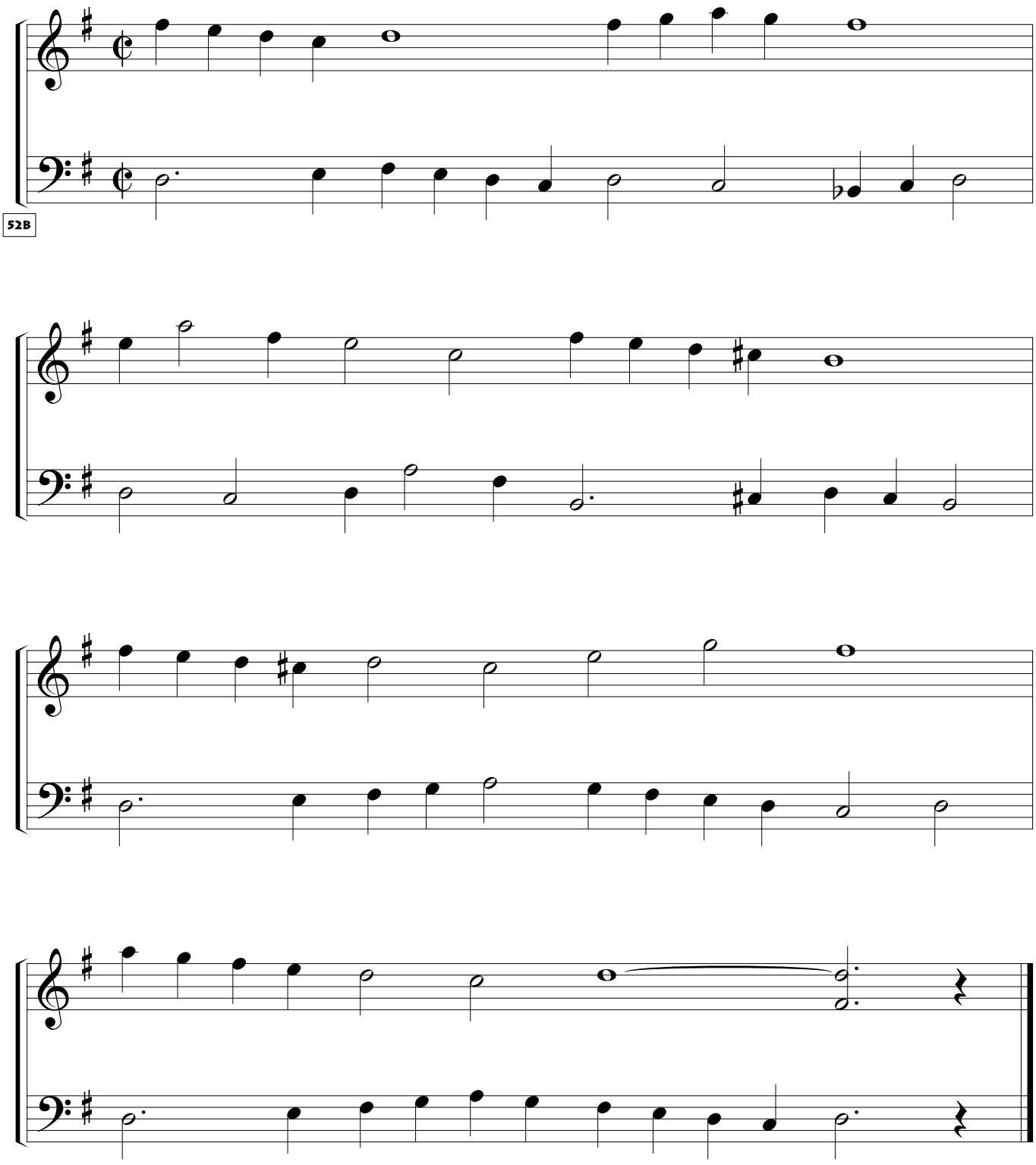
© Tito Marcos. Método de acordeón. Revisión: diciembre del 2000

DIÁLOGO III (MII)



© Tito Marcos. Método de acordeón. Revisión: diciembre del 2000

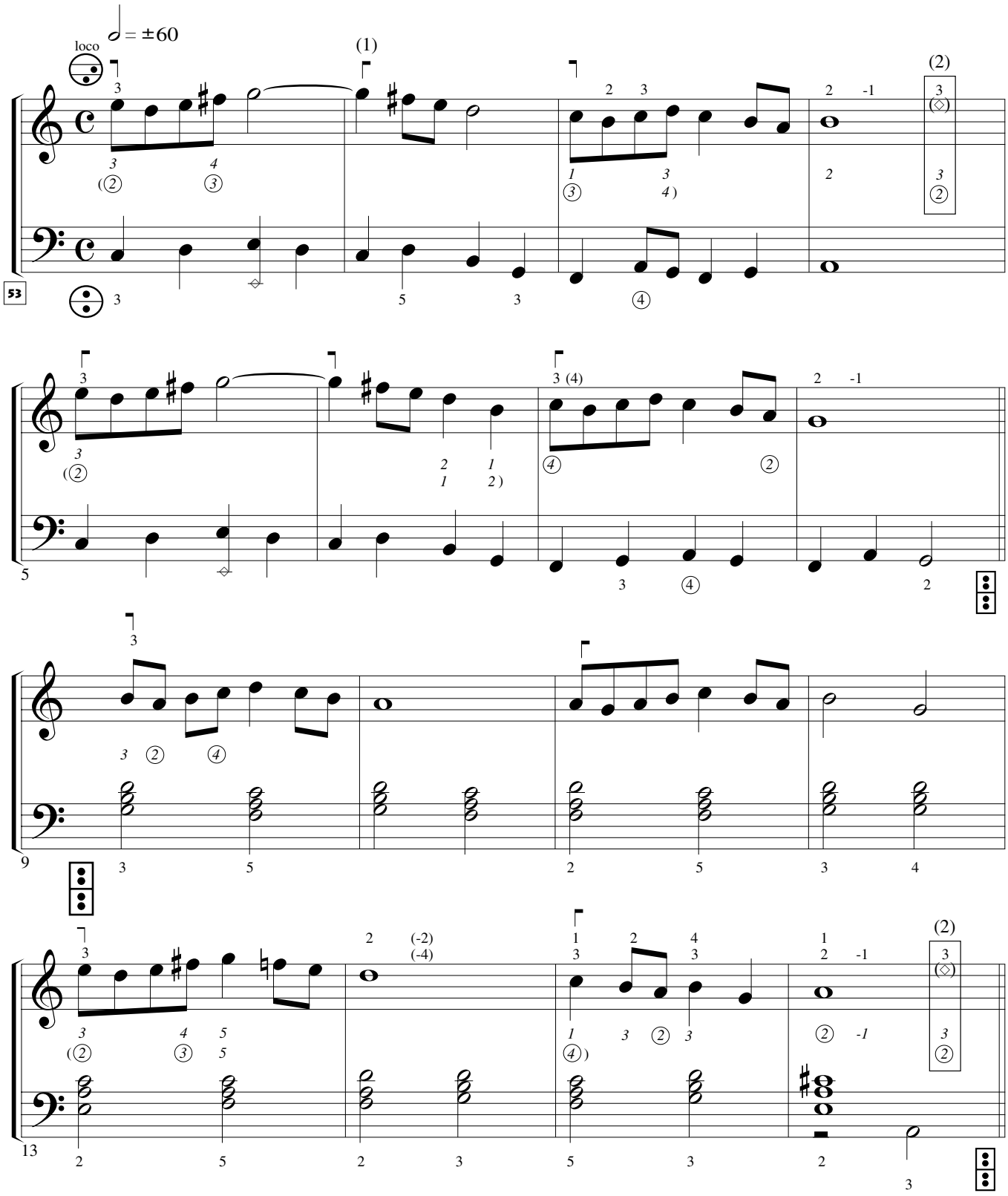
ESQUEMA MELÓDICO



- Digitar, frasear y poner articulaciones de fuelle…
- Tocar poniendo atención en las indicaciones no escritas: digitación, fraseo, articulaciones de fuelle, etc.

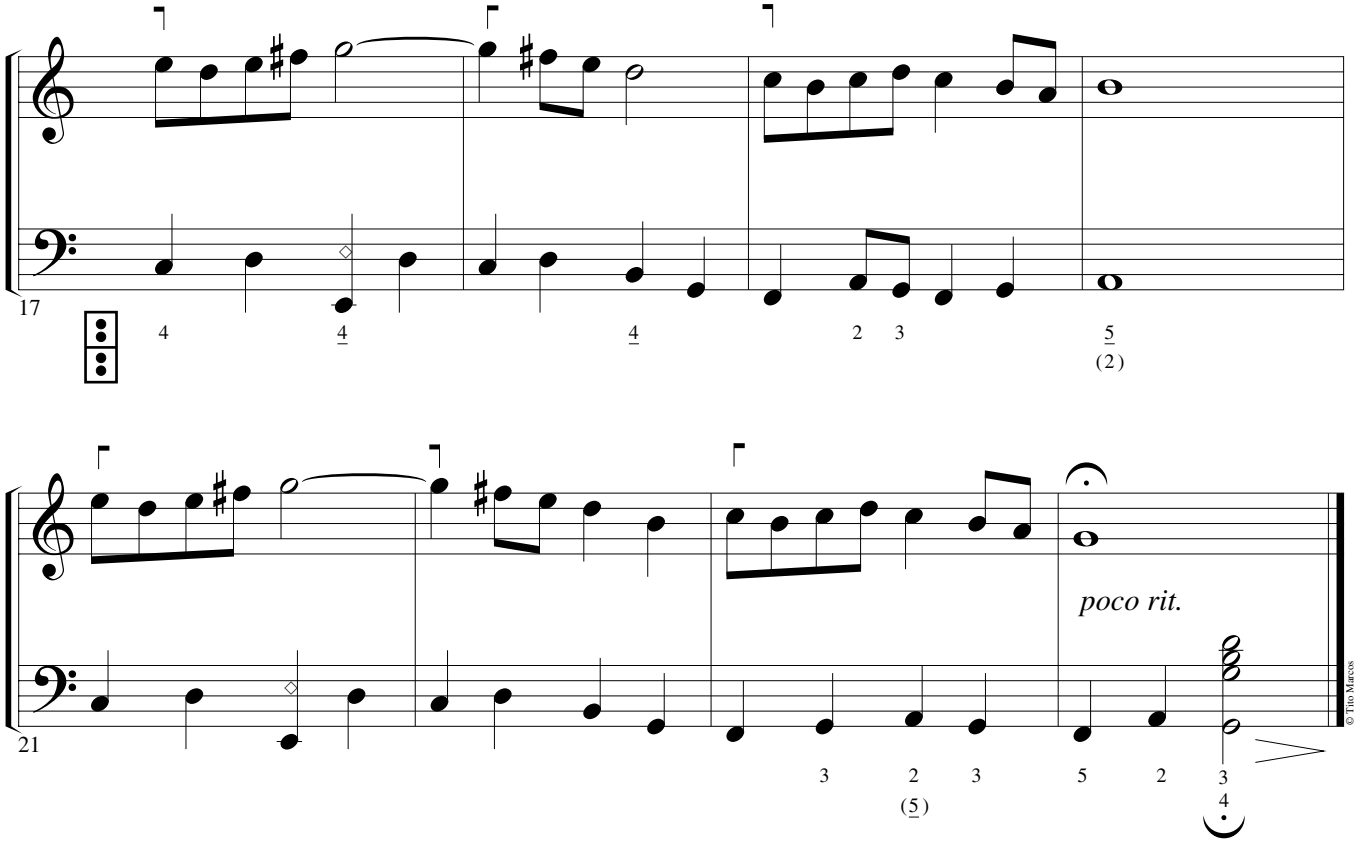
© Tito Marcos. Método de acordeón. Revisión: diciembre del 2000

JUEGO DE DAMAS



(1) Articular con el fuelle la nota Sol, manteniendo la pulsación.
(2) Preparar el cambio de posición.

© Tito Marcos. Método de acordeón. Revisión: diciembre del 2000



• Opciones interpretativas

I Tema A (primeros 8 compases) con MIII, Tema B (compases 9 a 16) con MII, y Reexposición de A (compases 17 al final) con MII.

II Tema A con MIII, Tema B con MII y Reexposición de A con MIII.

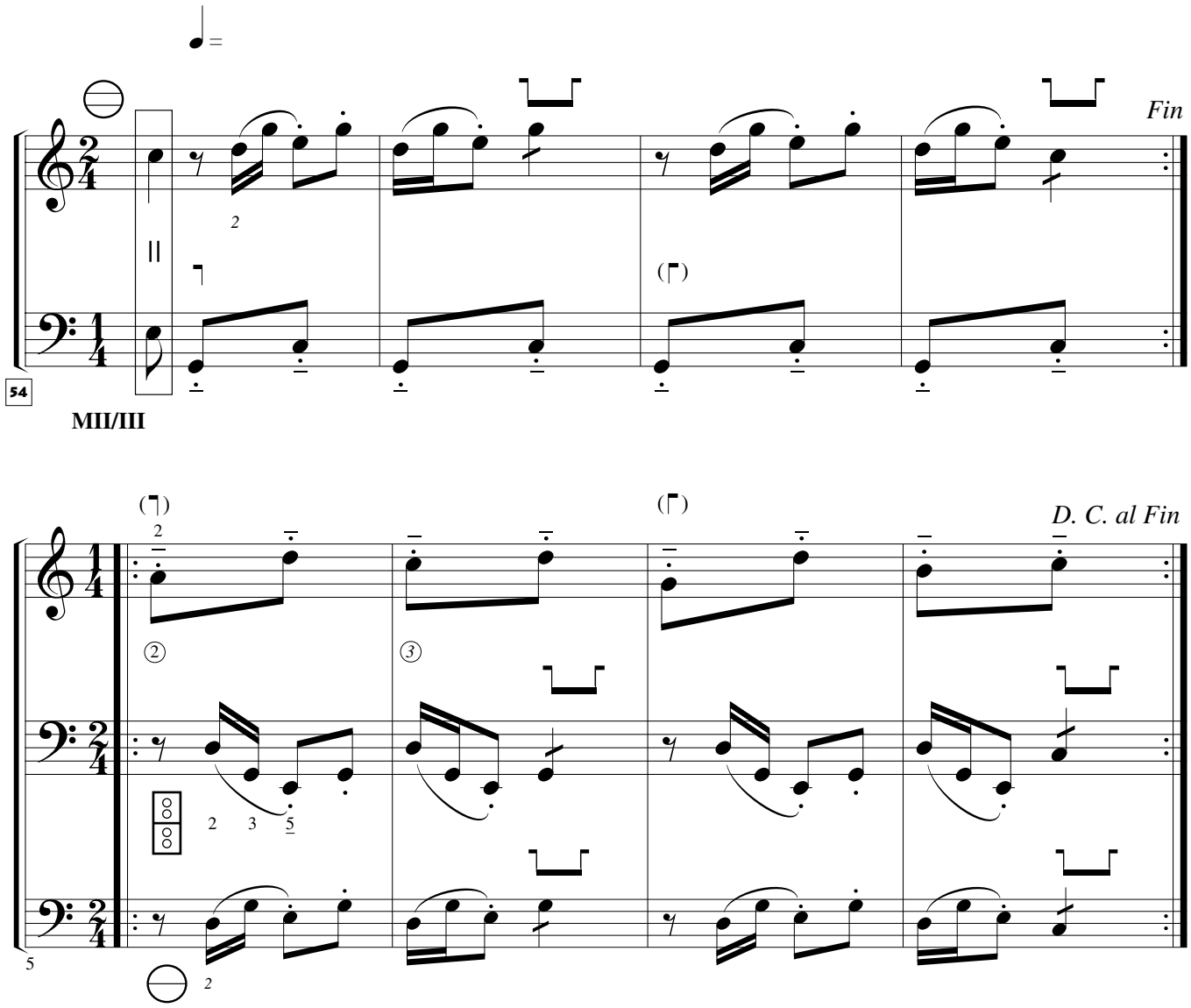
III Interpretar todo el estudio con MII.

IV Para MI de botones: Tema A con la digitación superior (numeración en cursiva) y su Reexposición con la digitación inferior.

© Tito Marcos. Método de acordeón. Revisión: diciembre del 2000

EL LOBO Y EL BUSTO

Un lobo halló un busto en el campo, que registró y olió, mas viendo que no tenía sentido, dijo: ¡Bella imagen! ¡qué lástima que no tenga cerebro! [1]

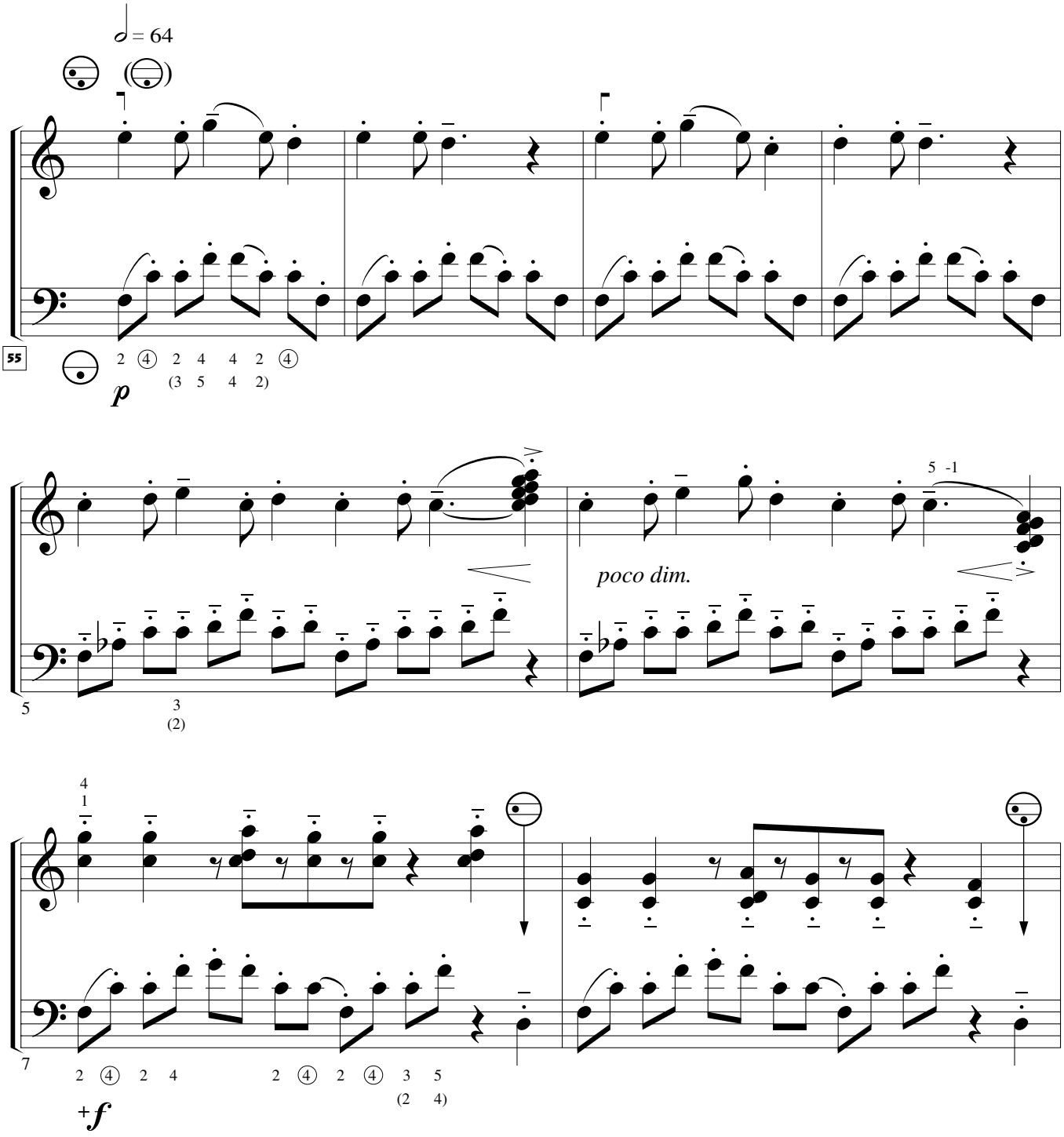


- Analizar la forma: inversión/repetición.
- Estudio teórico: Métrica: relatividad de los valores.
- Tocar en la siguiente forma (orden): 1, 2, 5, 6, 3, 4, 7 y 8.

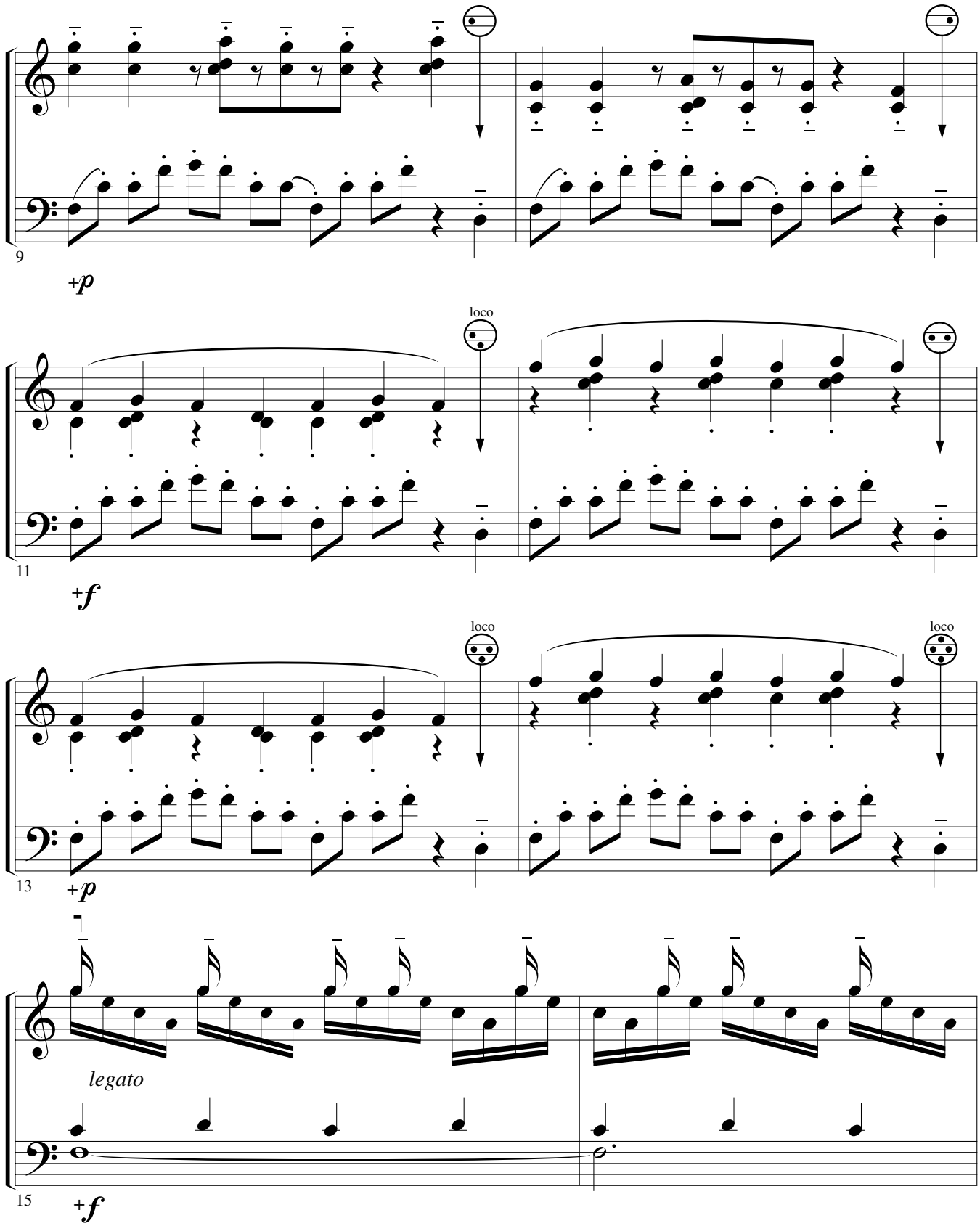
[1] Esopo. Fábulas completas (Ediciones Busma S. A. Madrid 1984.)

© Tito Marcos. Método de acordeón. Revisión: diciembre del 2000

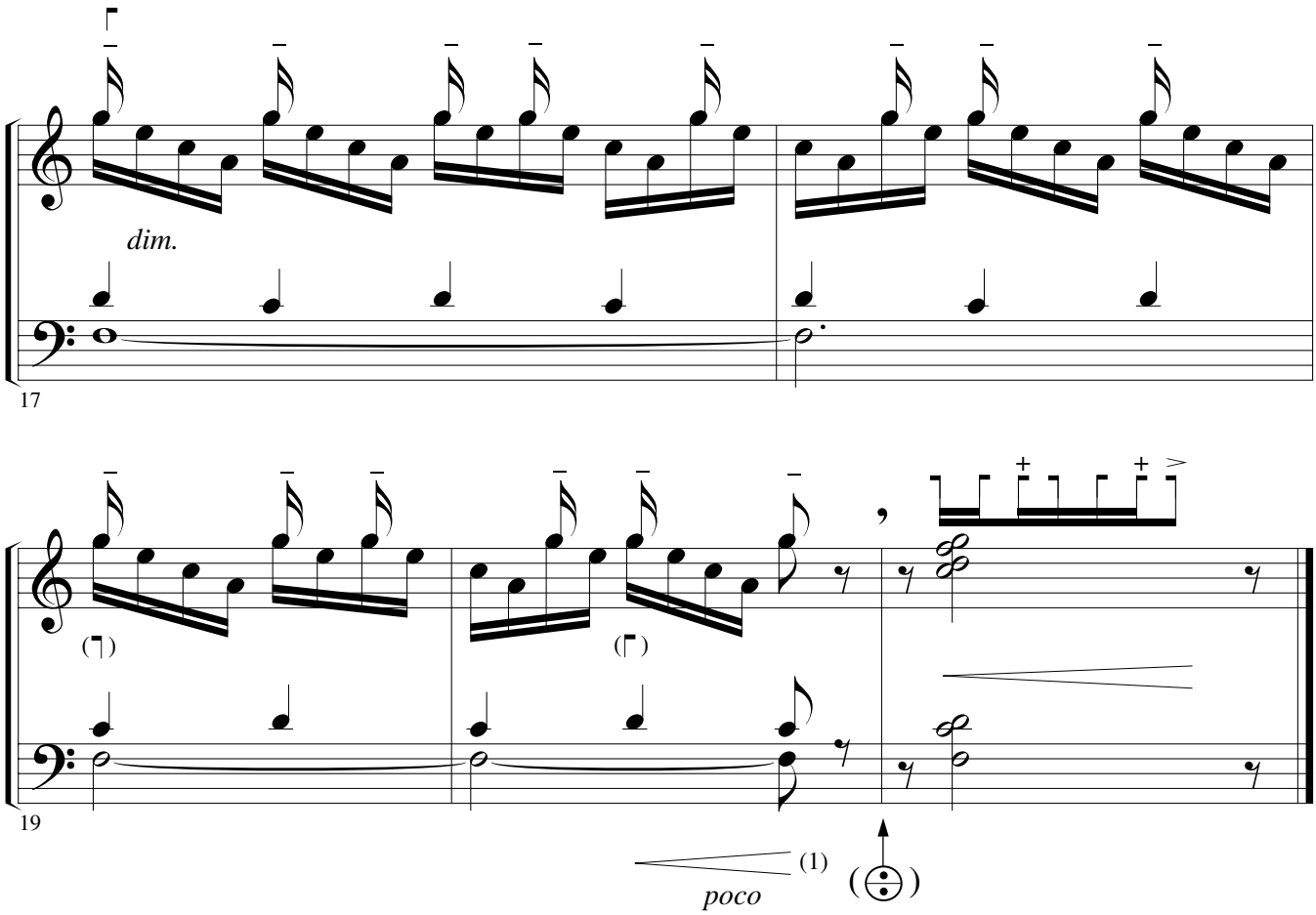
INDEPENDENCIA ARTICULATORIA



© Tito Marcos. Método de acordeón. Revisión: diciembre del 2000



© Tito Marcos. Método de acordeón. Revisión: diciembre del 2000

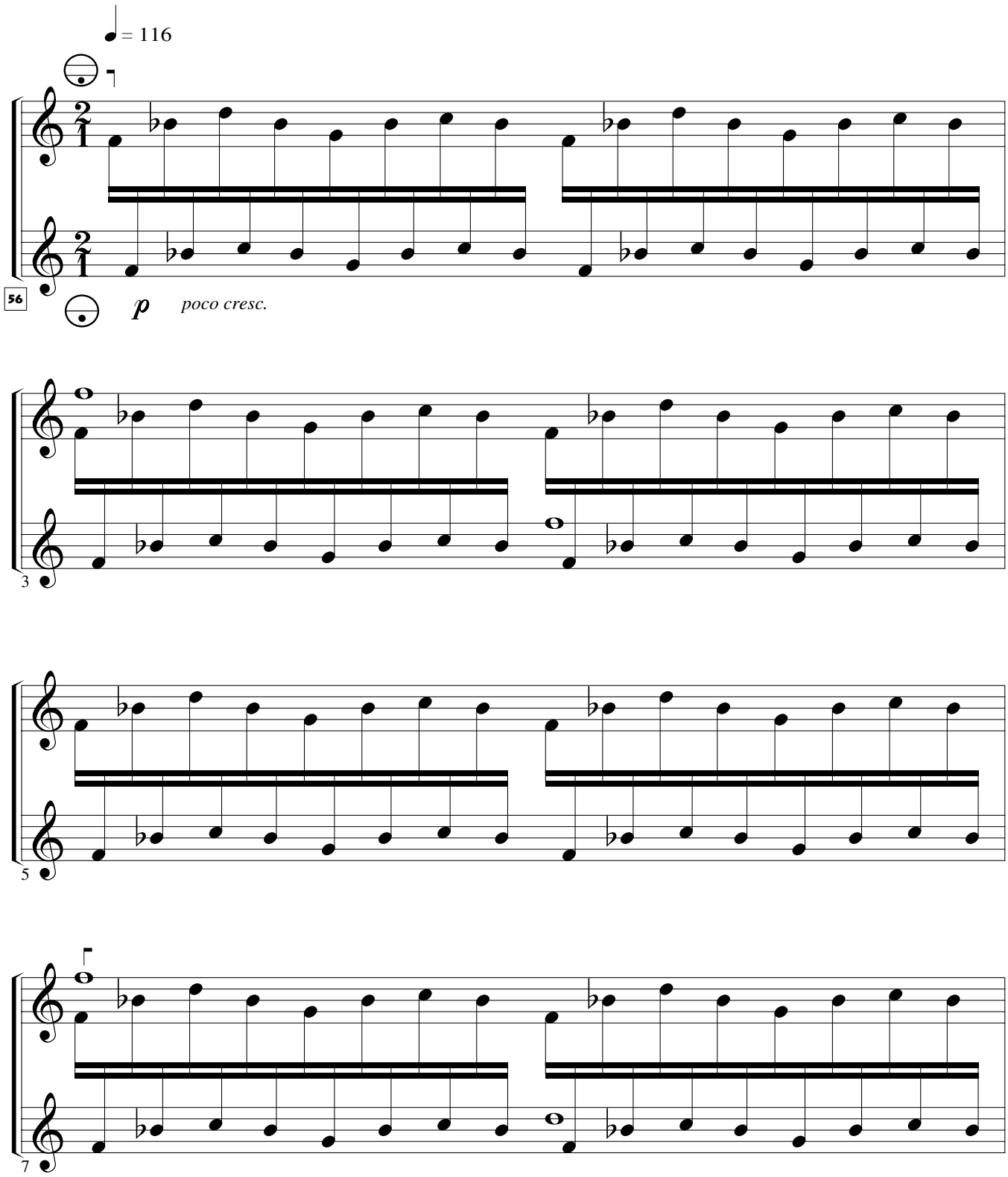


- Analizar articulación, Registración y características rítmicas.

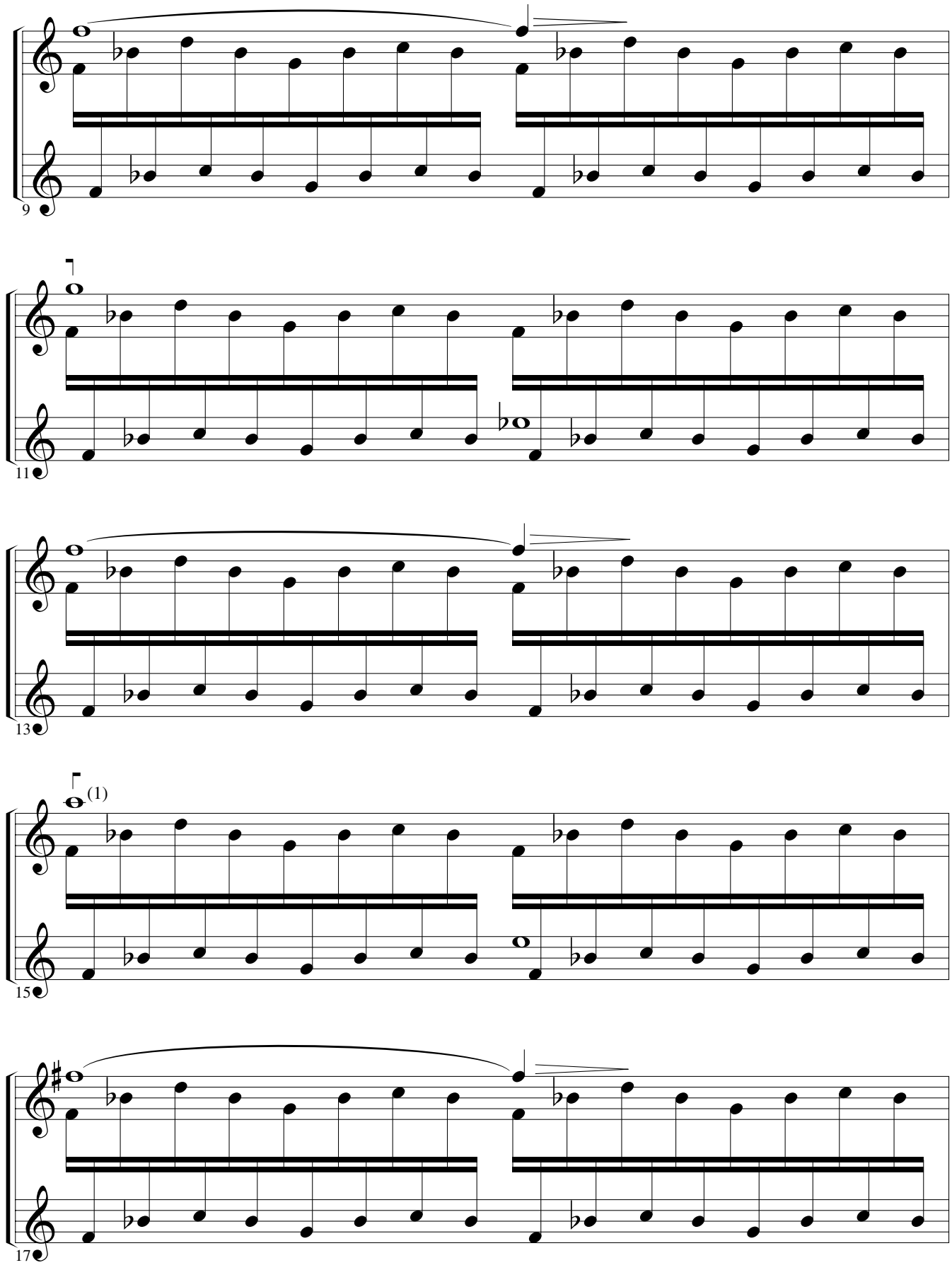
(1) Si es necesario, hacer un pequeño regulador, con el fin de ajustar la apertura del fuelle y, así, preparar el ricochet…

© Tito Marcos. Método de acordeón. Revisión: diciembre del 2000

ALTERNANCIAS

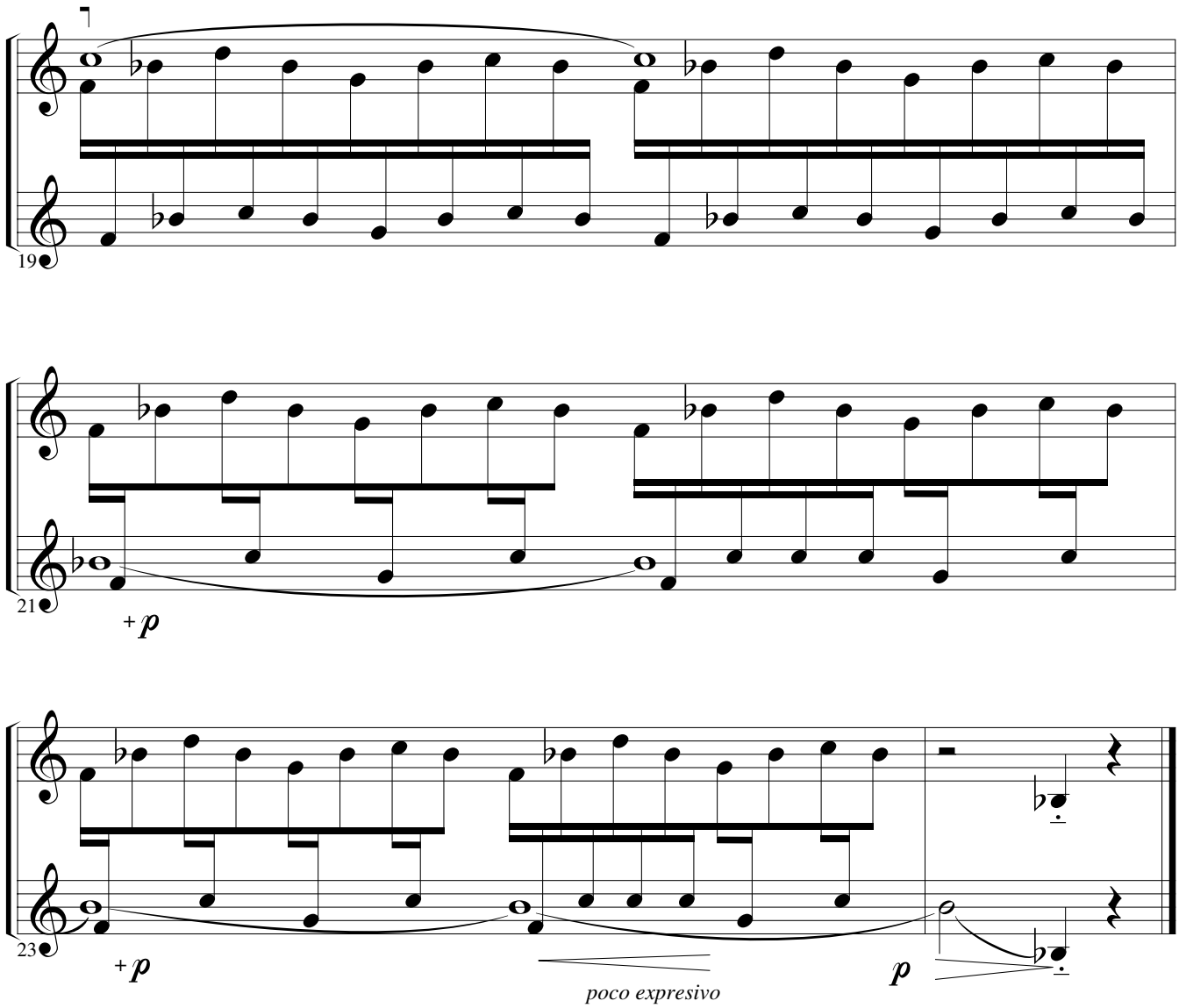


© Tito Marcos. Método de acordeón. Revisión: diciembre del 2000

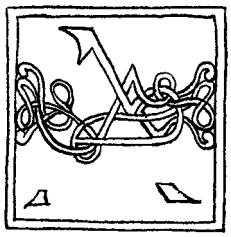


(1) Si no alcanzan los dedos, invertir las notas mantenidas: MIII y MI

© Tito Marcos. Método de acordeón. Revisión: diciembre del 2000



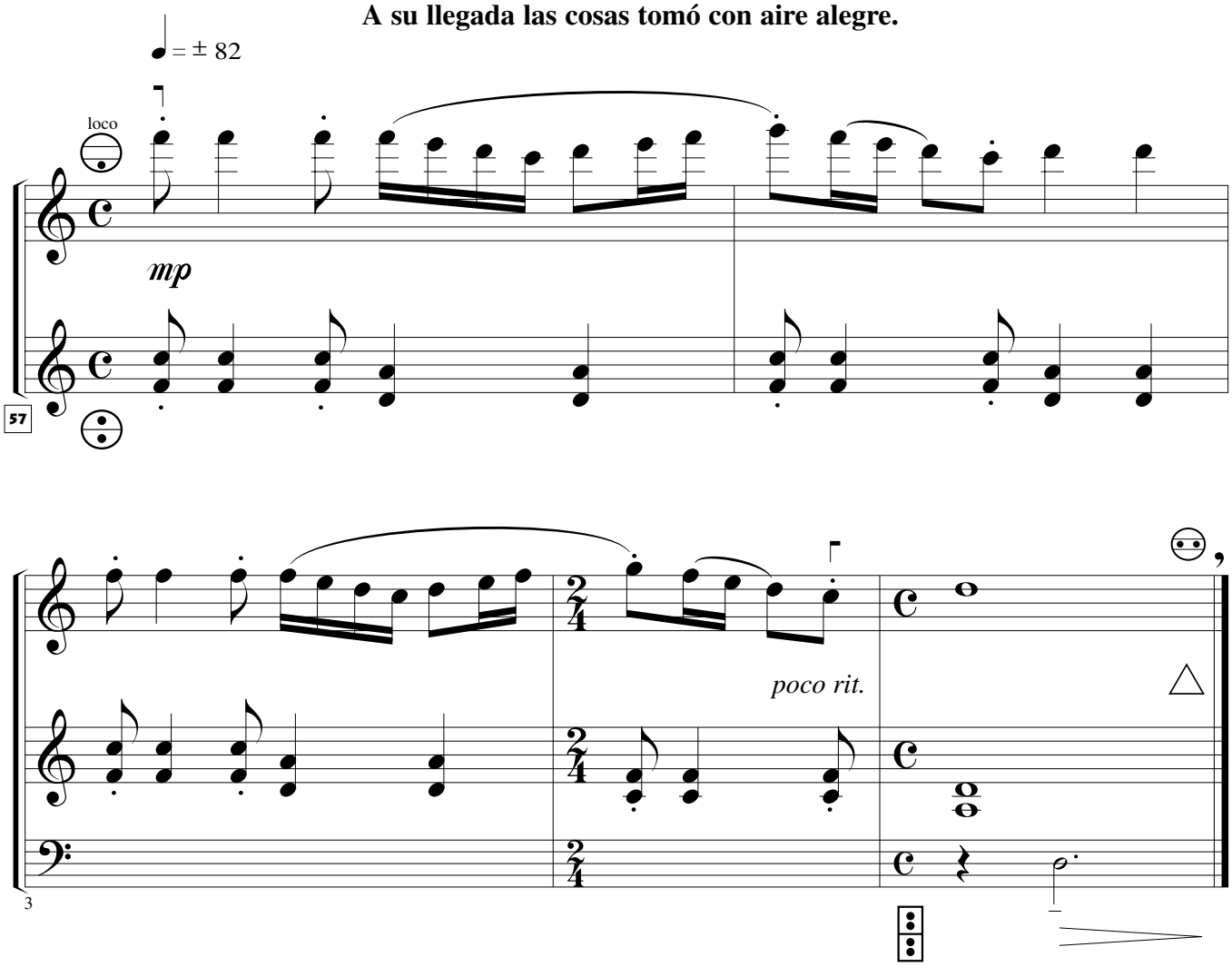
© Tito Marcos. Método de acordeón. Revisión: diciembre del 2000



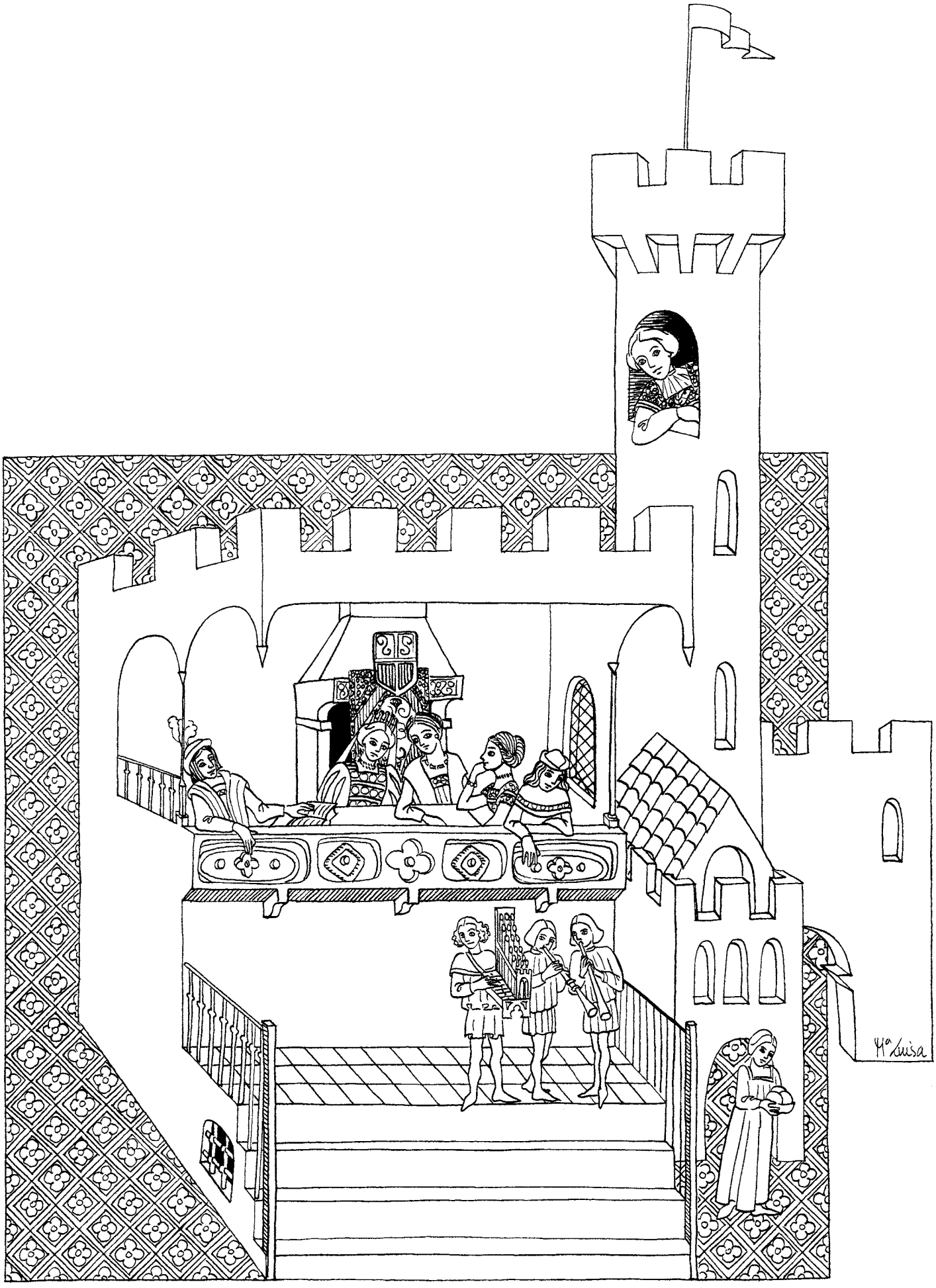
ESCENAS MEDIEVALES

(versión facilitada)

A su llegada las cosas tomó con aire alegre.

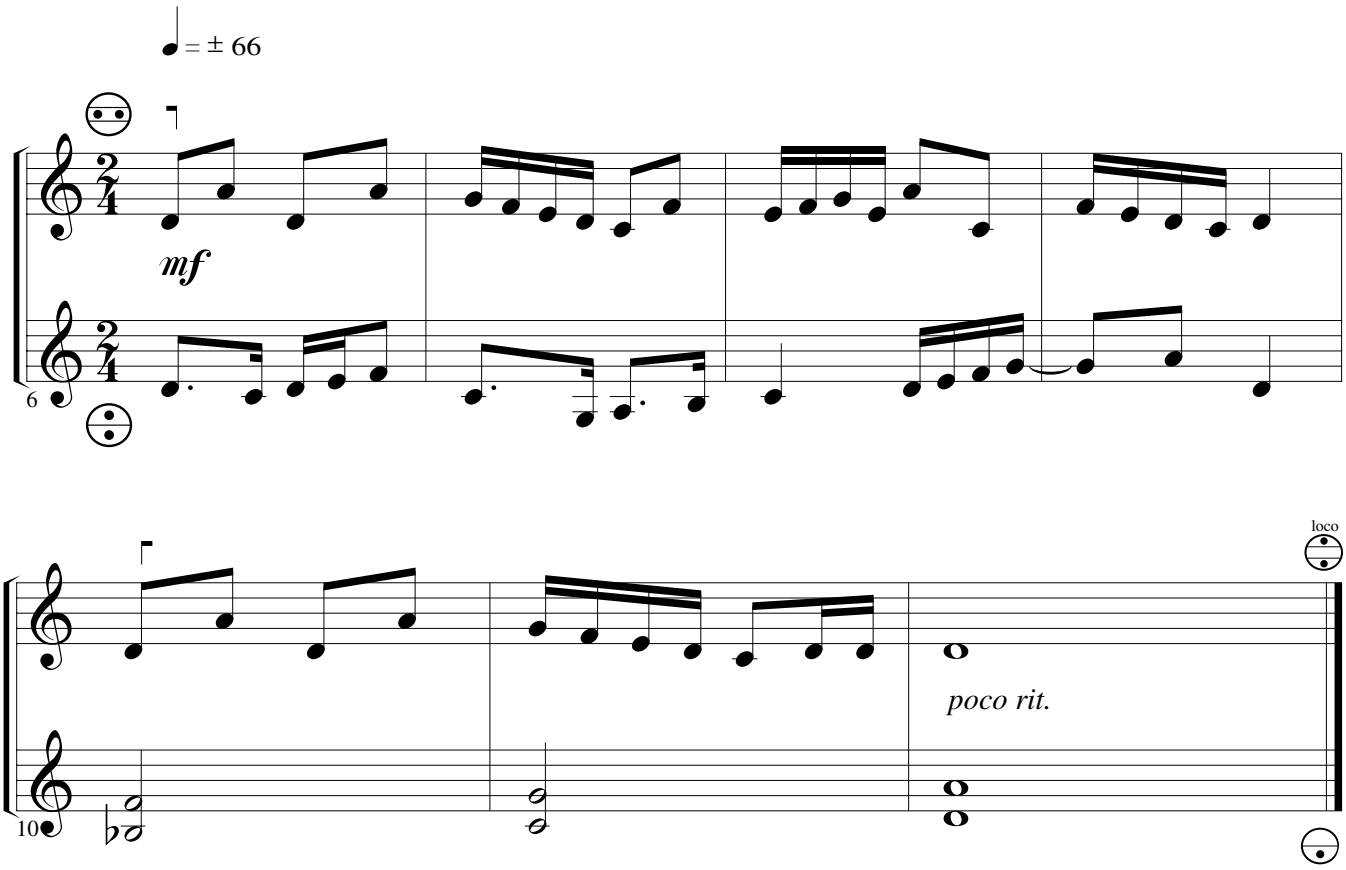


© Tito Marcos. Método de acordeón. Revisión: diciembre del 2000



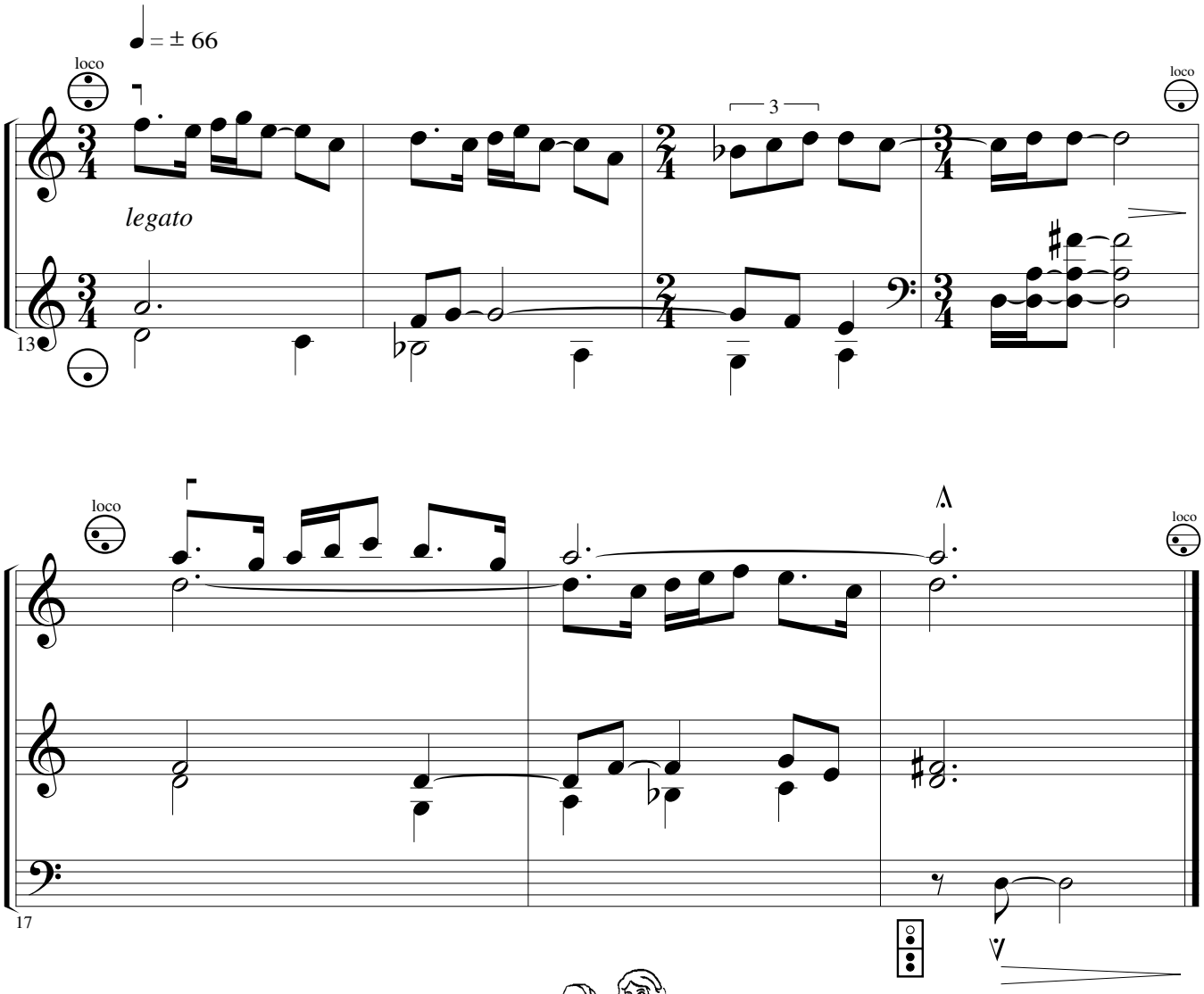
© Tito Marcos. Método de acordeón. Revisión: diciembre del 2000

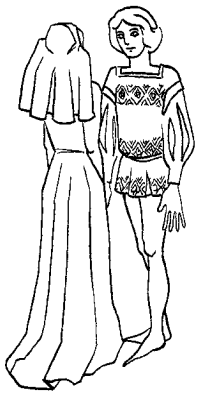
Buscó con placer explicación tras los sonidos



© Tito Marcos. Método de acordeón. Revisión: diciembre del 2000

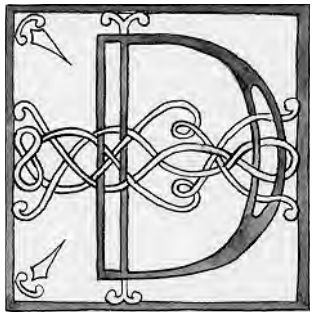
Con la triste esperanza que el recuerdo depara



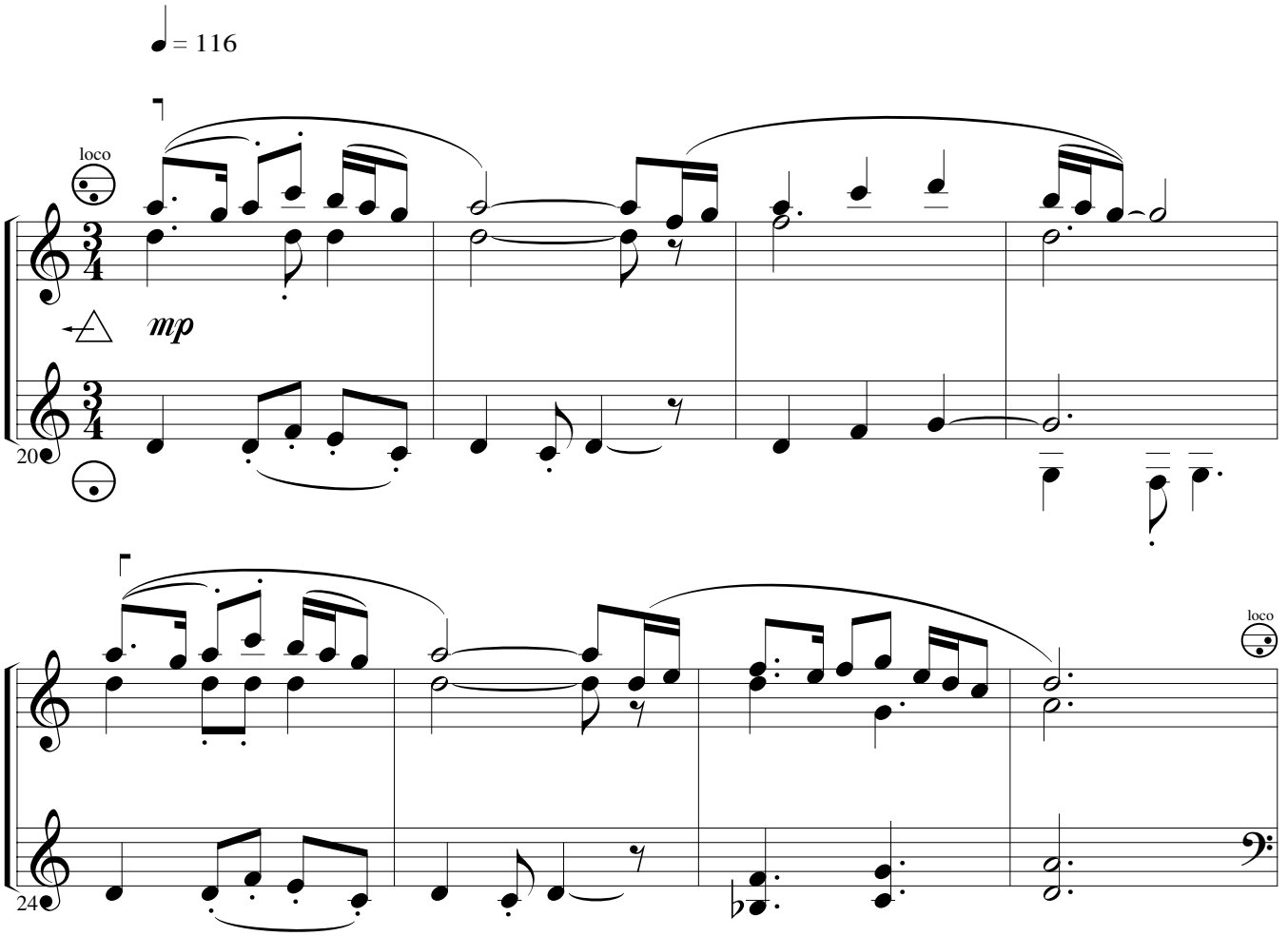


© Tito Marcos. Método de acordeón. Revisión: diciembre del 2000

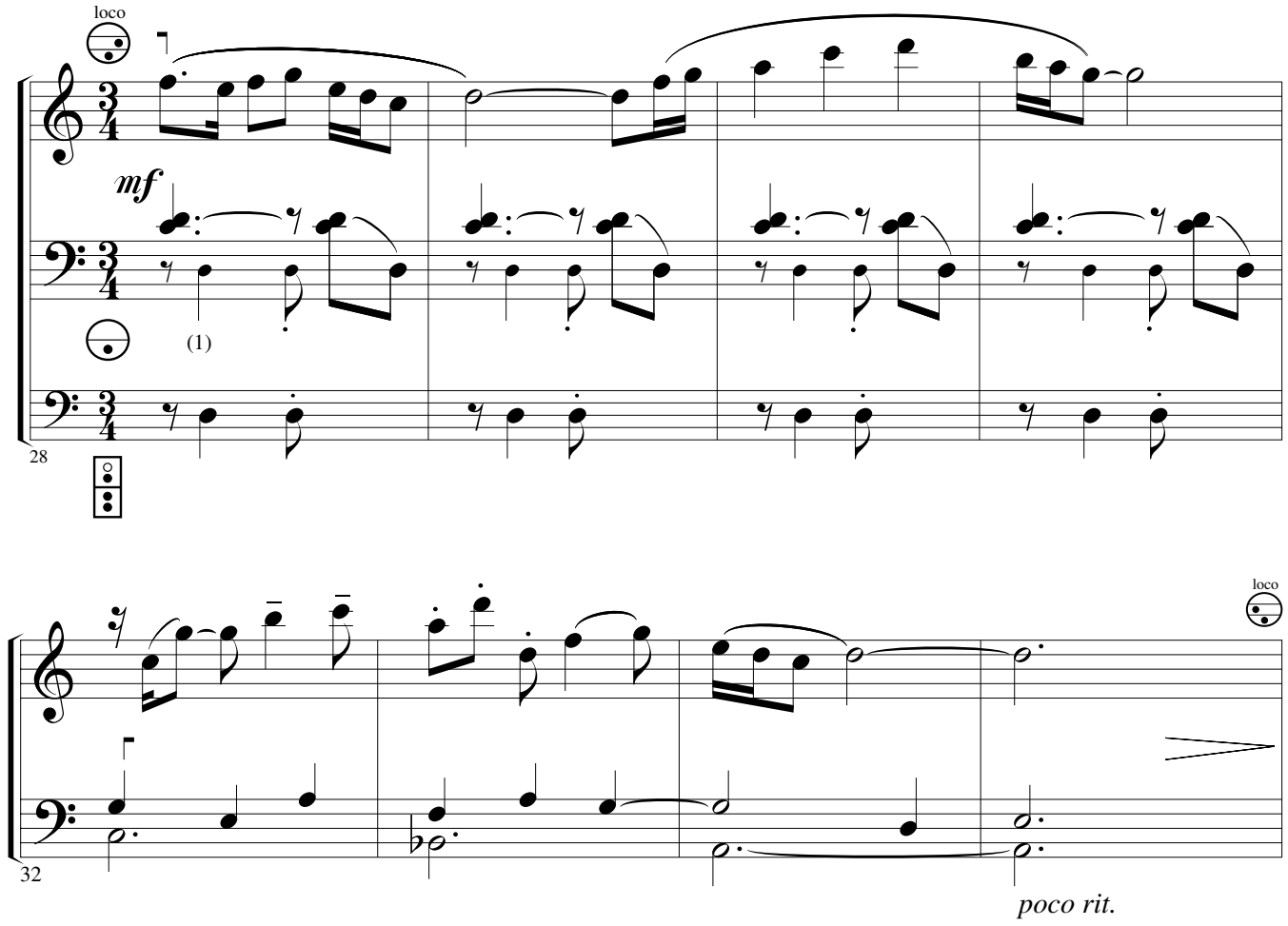
© Tito Marcos. Método de acordeón. Revisión: diciembre del 2000



Después, la mañana en que todo ocurría...

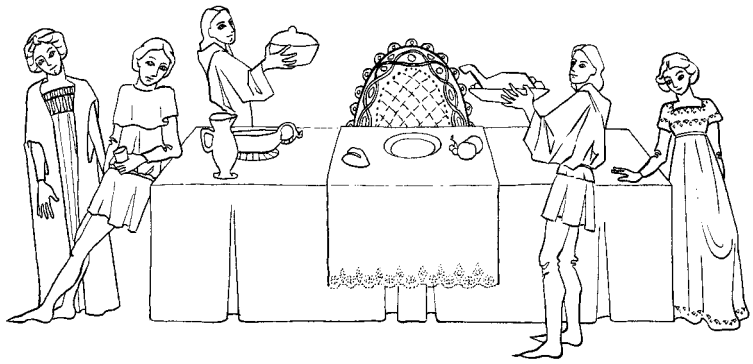


© Tito Marcos. Método de acordeón. Revisión: diciembre del 2000

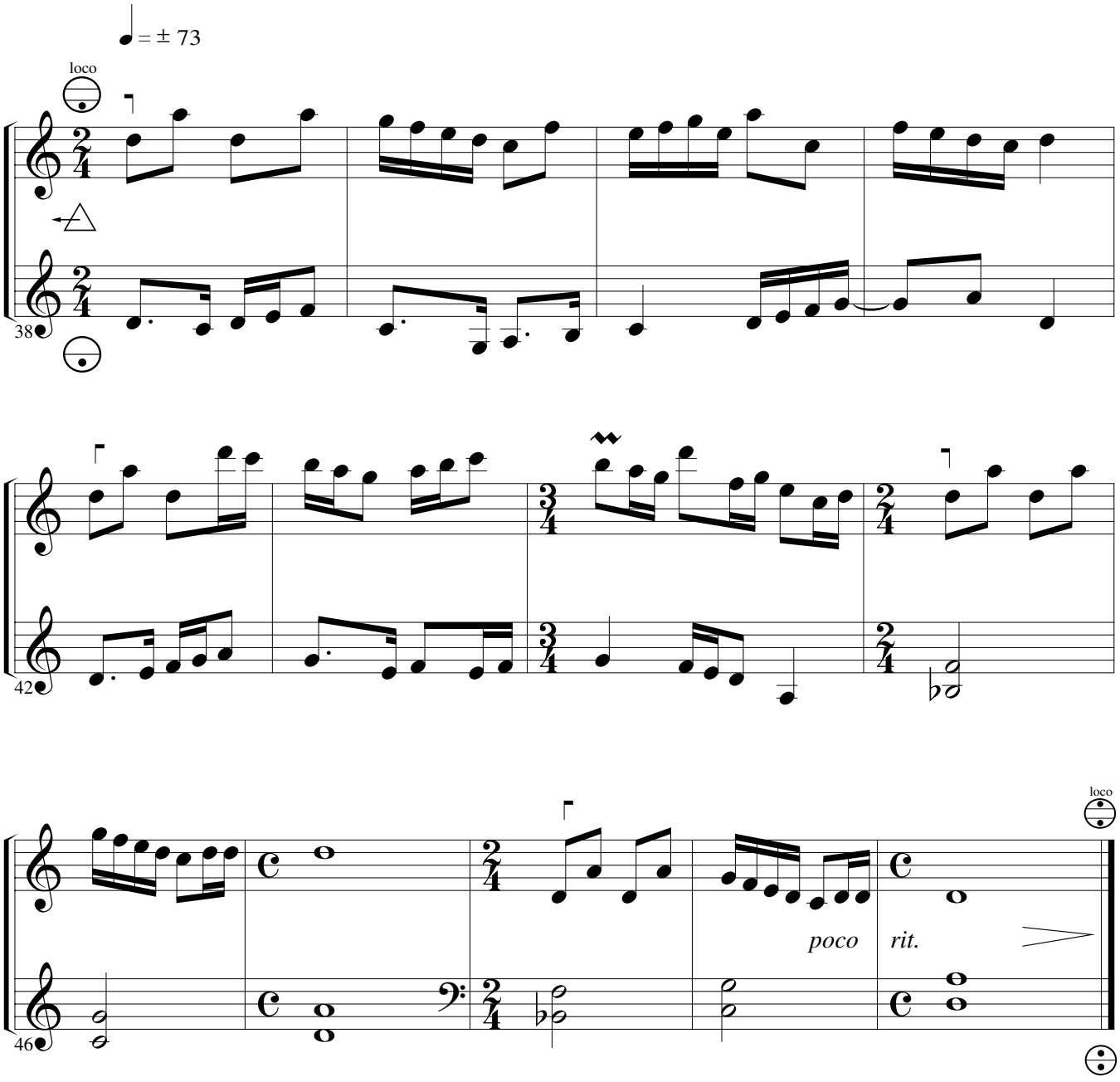


(1) Re con MIII opcional

© Tito Marcos. Método de acordeón. Revisión: diciembre del 2000

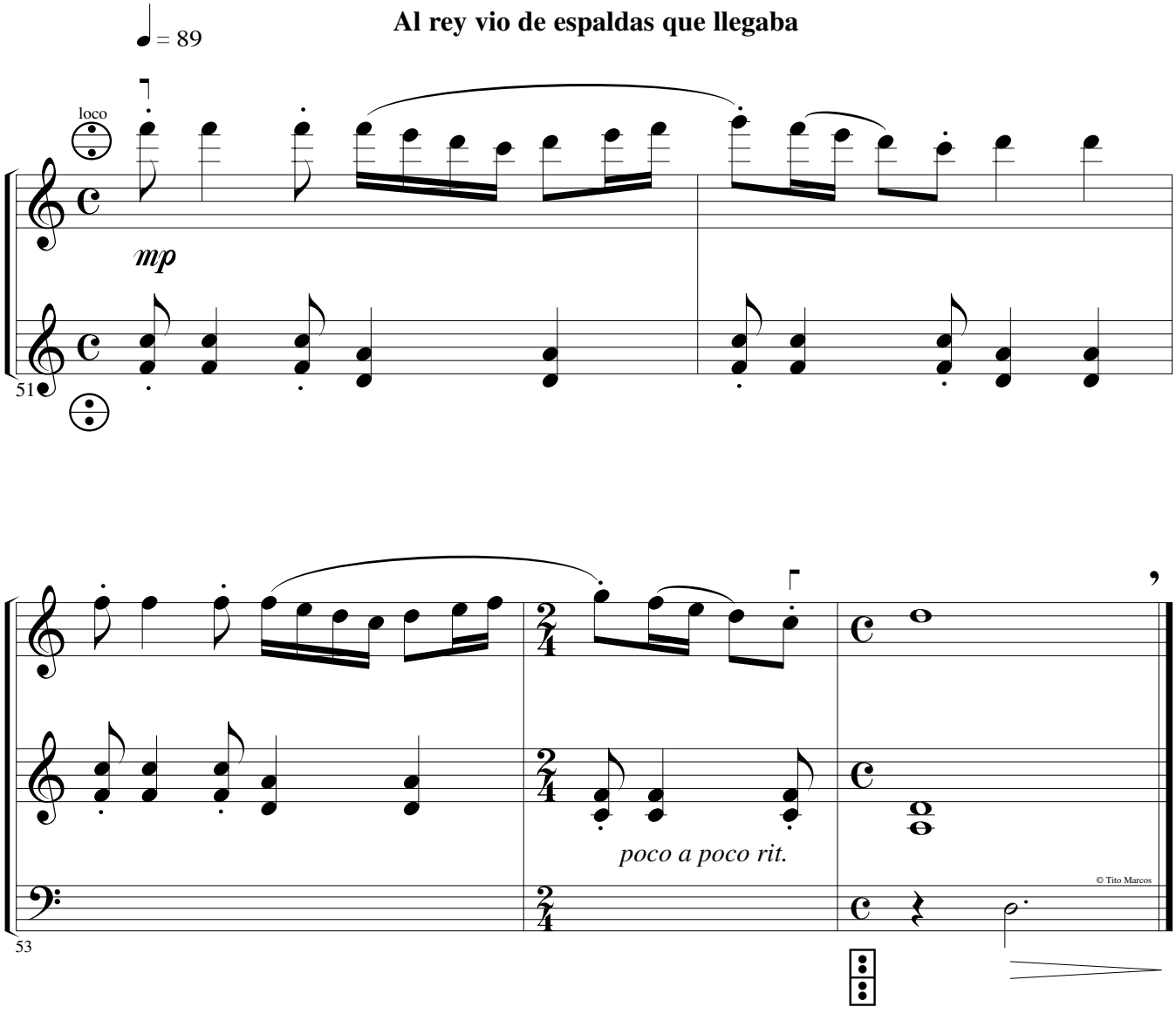


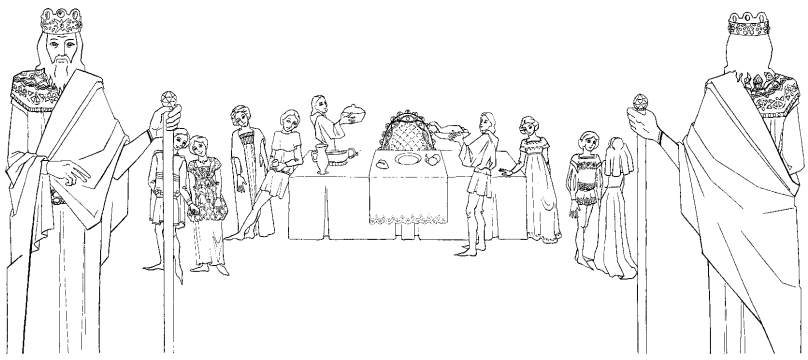
Buscó de nuevo placer en lo pasado



© Tito Marcos. Método de acordeón. Revisión: diciembre del 2000

Al rey vio de espaldas que llegaba

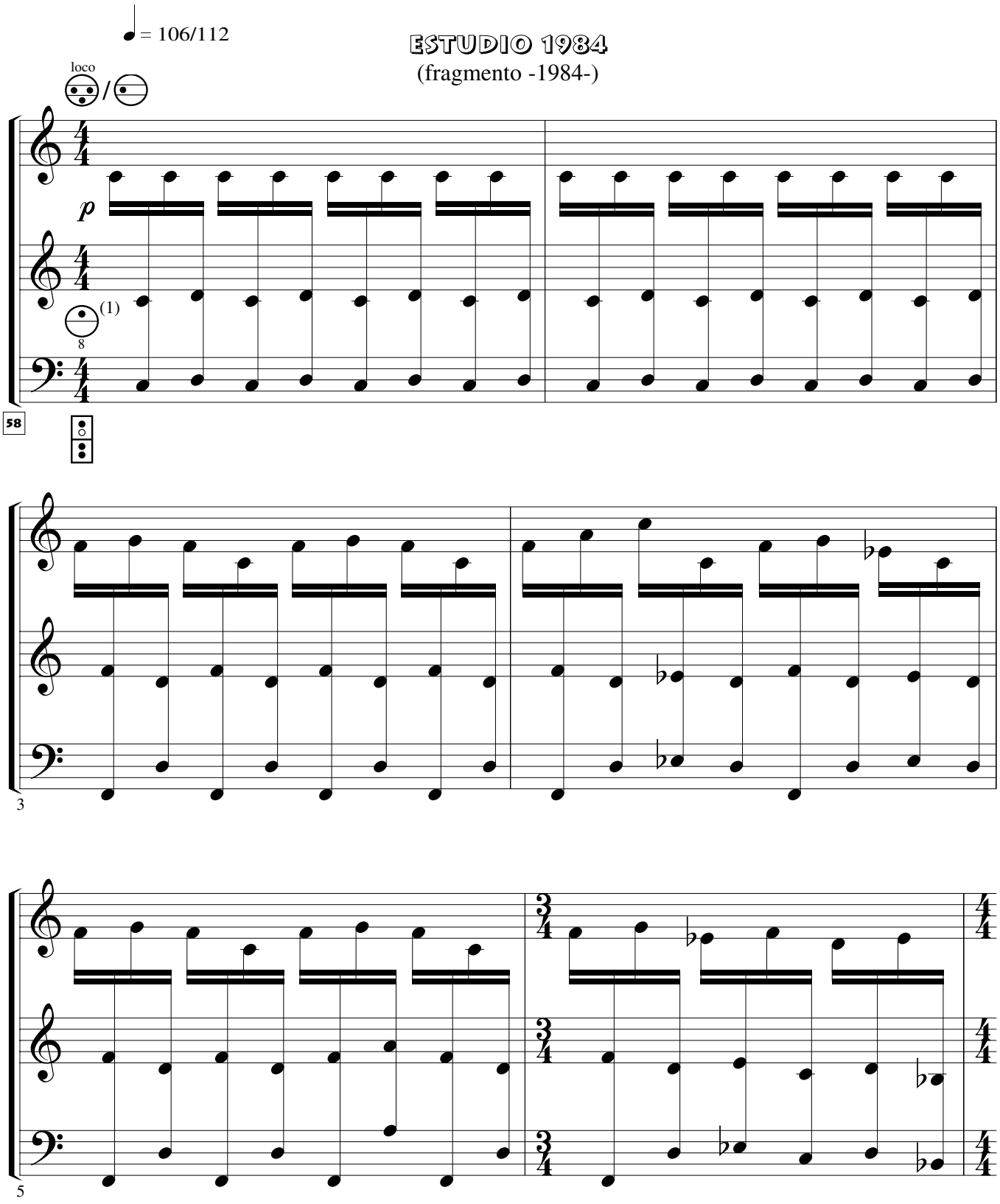




© Tito Marcos. Método de acordeón. Revisión: diciembre del 2000

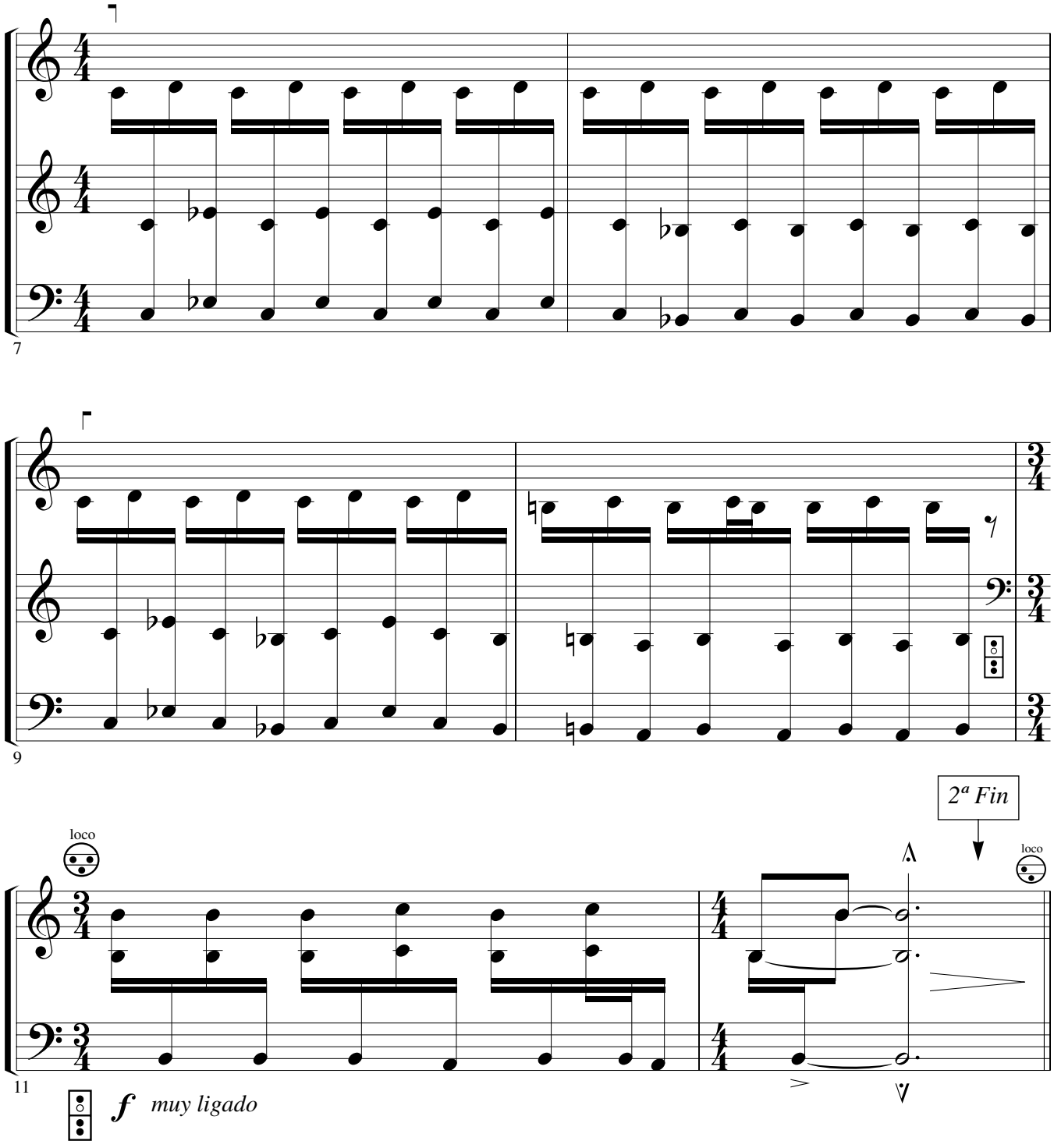
ESTUDIO 1984

(fragmento -1984-)

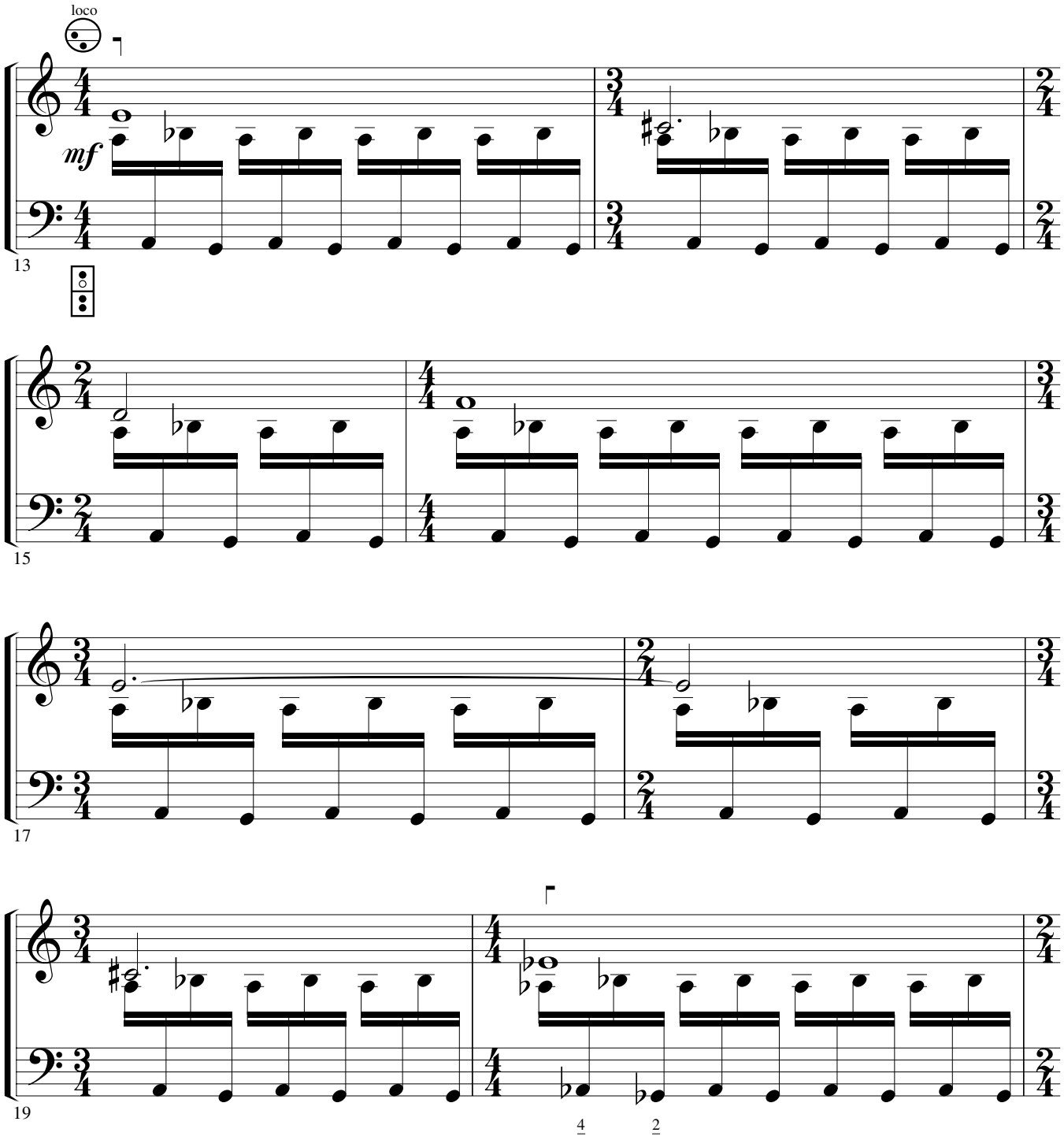


(1) MIII optativo: / 8, o loco /

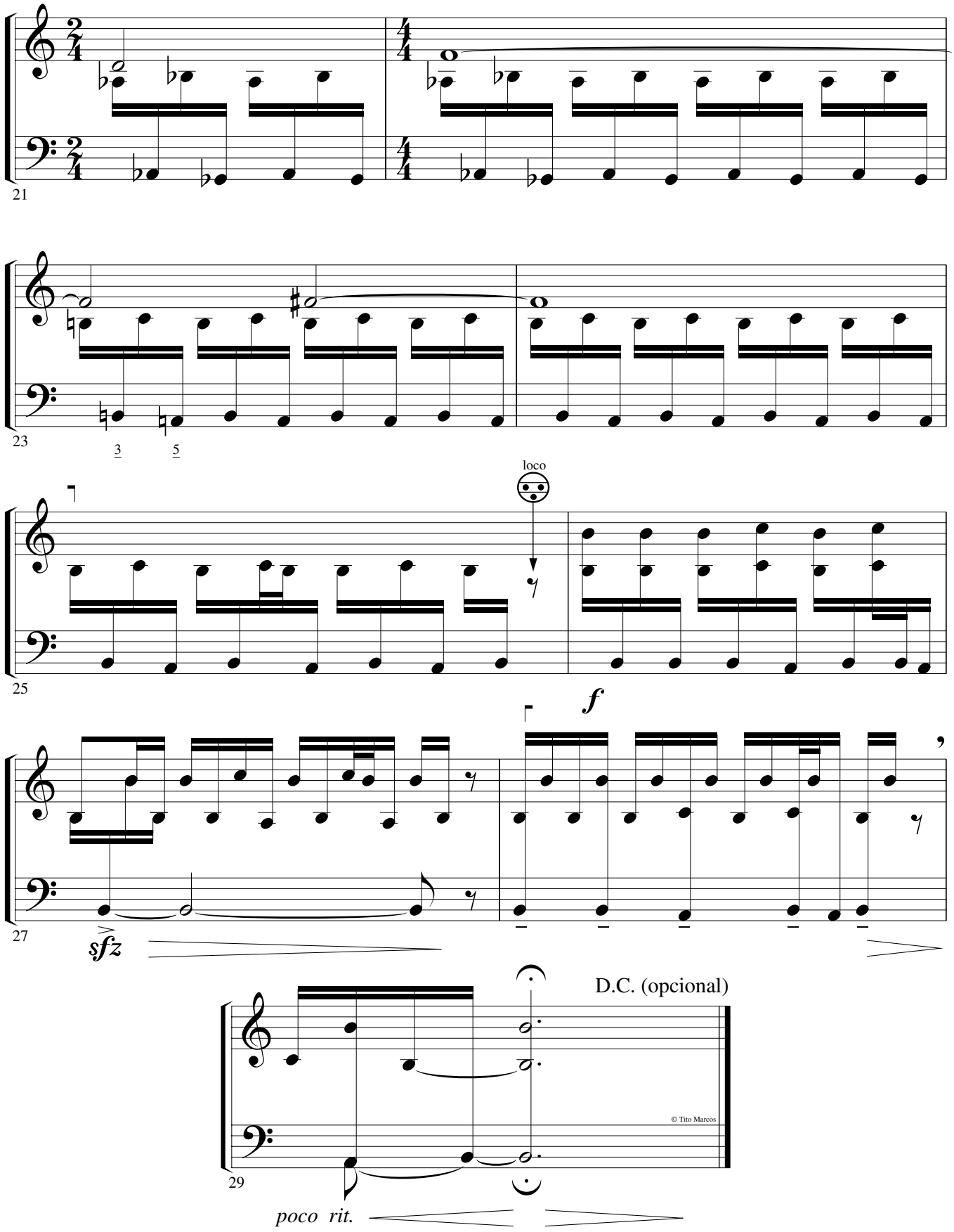
© Tito Marcos. Método de acordeón. Revisión: diciembre del 2000

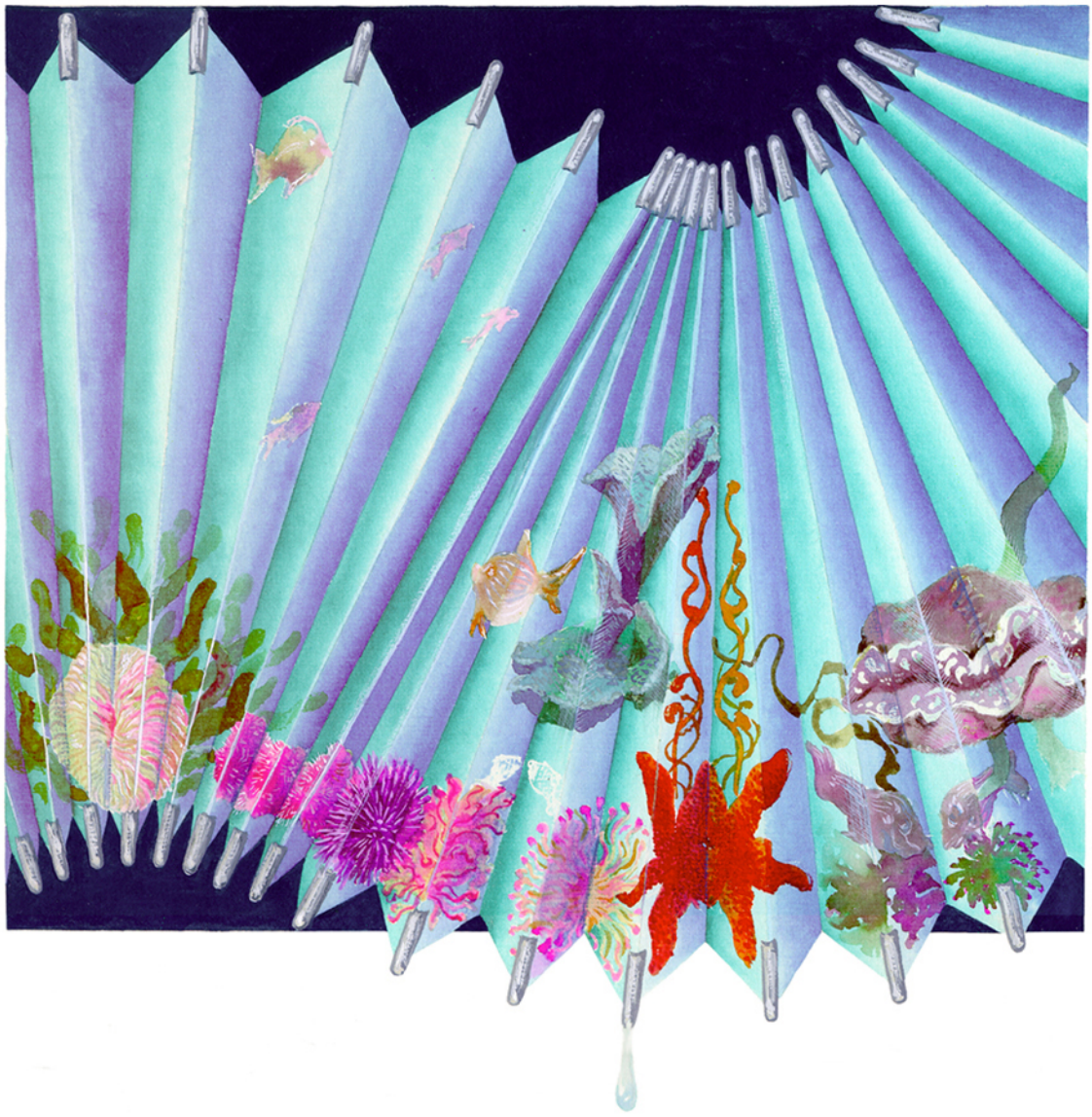


© Tito Marcos. Método de acordeón. Revisión: diciembre del 2000



© Tito Marcos. Método de acordeón. Revisión: diciembre del 2000





1 2 3 4

© Tito Marcos. Método de acordeón. Revisión: diciembre del 2000

ESTUDIOS MII

MÉTODO DE ACORDEÓN, IV

TITO MARCOS

© Tito Marcos. Método de acordeón. Revisión: diciembre del 2000

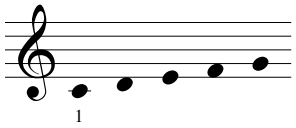
CONTENIDOS

4X3 = 11	40
ACORDES MAYORES, MENORES Y 7ª	25
ADUCCIÓN	61
ALCALÁ U. S.	65
ARRITMIA	37
ARTICULANDO	7
ARTICULACIÓN DE FUELLE	7, 17, 18, 19, 38
BAILE	52
BAJOS Y ACORDES ALTERNADOS	14
BAJOS Y ACORDES COMBINADOS	20
CAMBIOS DE POSICIÓN	26, 27
CANCIÓN	42
CHARLOT	24
CONSEJO	22
CONTRABAJOS	20, 21
COORDINACIÓN Y SINCRONIZACIÓN RÍTMICA	1
NEGRA CON PUNTO	44
CORCHEAS	35-43
CUATRO ESTUDIOS A DOS MANOS	1, 2
CUANDO EL SUEÑO ABRE LA BOCA	11
DE PASEO	32
DE TRES EN TRES	39
DE VIAJE	54
DINÁMICA	5, 25, 36
EL CALVO Y LA MOSCA	48
EL ECO TRISTE	15
EL ROBOT CANTANTE	50
EL SOL	53
EN FA/DO	4
EN LOS COLUMPIOS	12
EN-SUEÑO	25

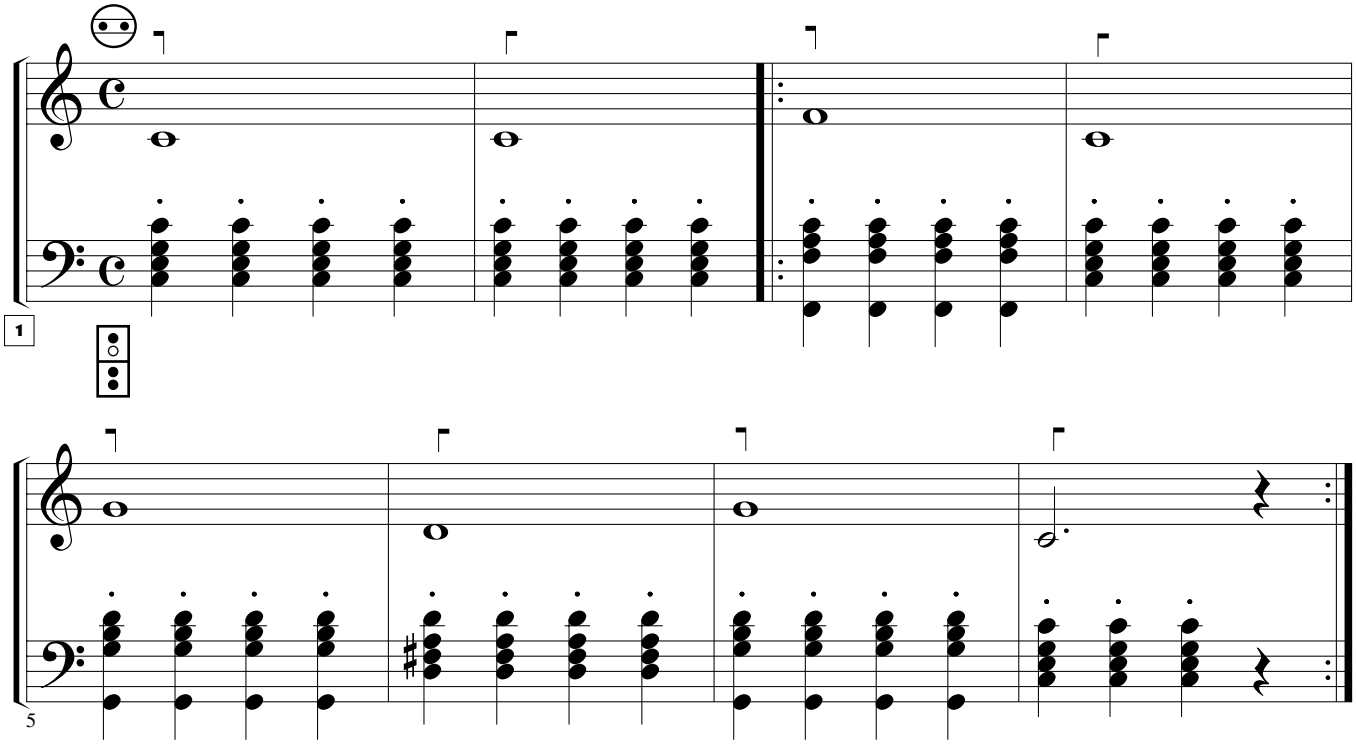
© Tito Marcos. Método de acordeón. Revisión: diciembre del 2000

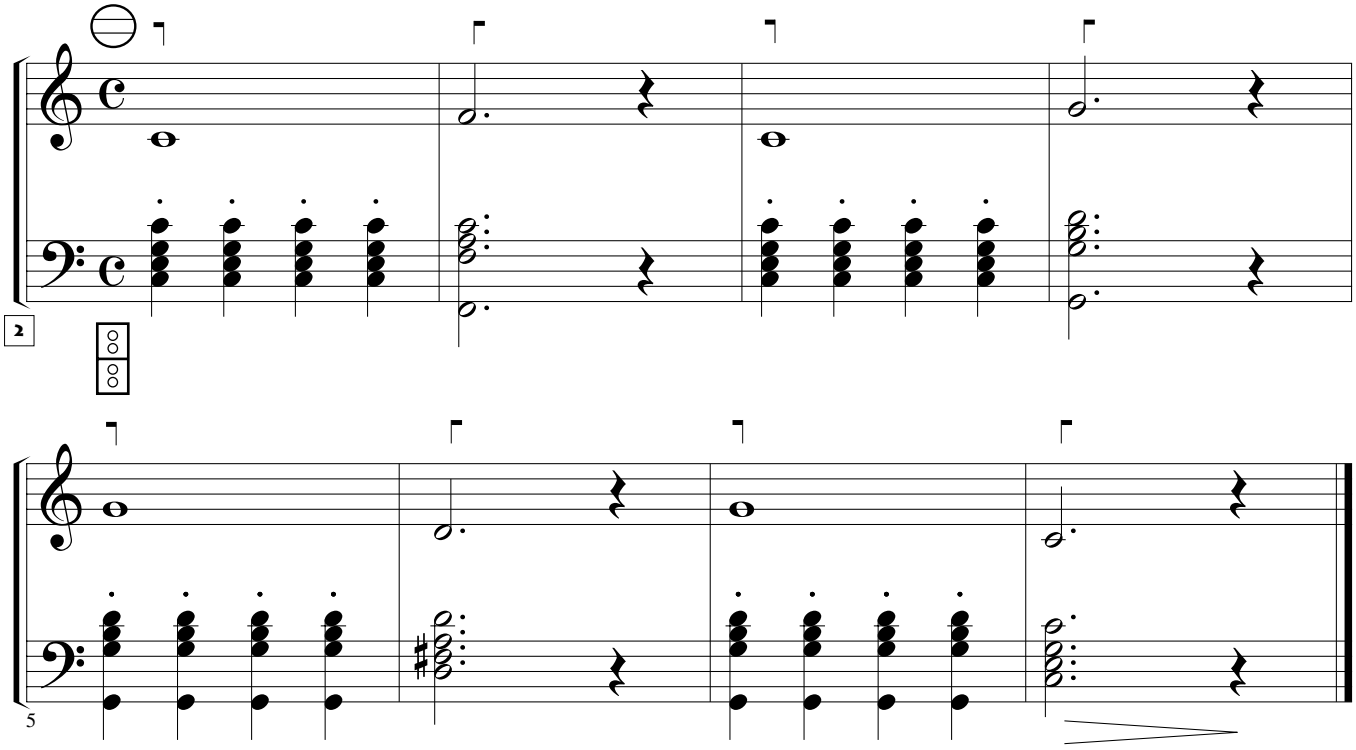
ESCENA INFANTL	36
ESTUDIO RÍTMICO	56
FRASEO/ARTICULACIÓN DE FUELLE	7
HOMOFONÍA	9
IMITACIÓN	10, 15
IMÁGENES (FRAGMENTO)	68
INDEPENDENCIA 4/5-2/3 (MANO IZQUIERDA)	15, 34
INGENUIDAD	23
JUGANDO A LA RAYUELA	5
LA HORMIGA, LA PALOMA Y EL CAZADOR	29
LA PELOTA	35
MAR EN CALMA	34
MÚSICA PARA BAILAR	18
NIÑOS CONVERSANDO	38
NOTAS DOBLES (INTERVALOS ARMÓNICOS)	8, 9, 47, 52
OTRA VEZ EN LOS COLUMPIOS	13
PASEO CON PARADA	47
PEDAL RÍTMICO	32, 50, 54, 56
REGISTROS	19, 38
SILENCIOS	3, 6, 19, 24
TERCERAS	8
SUEÑO EN TRES PARTES	30
UN DÍA SIN COLEGIO	49
VALS DE LA MANO	27
VARIACIÓN	6

© Tito Marcos. Método de acordeón. Revisión: diciembre del 2000

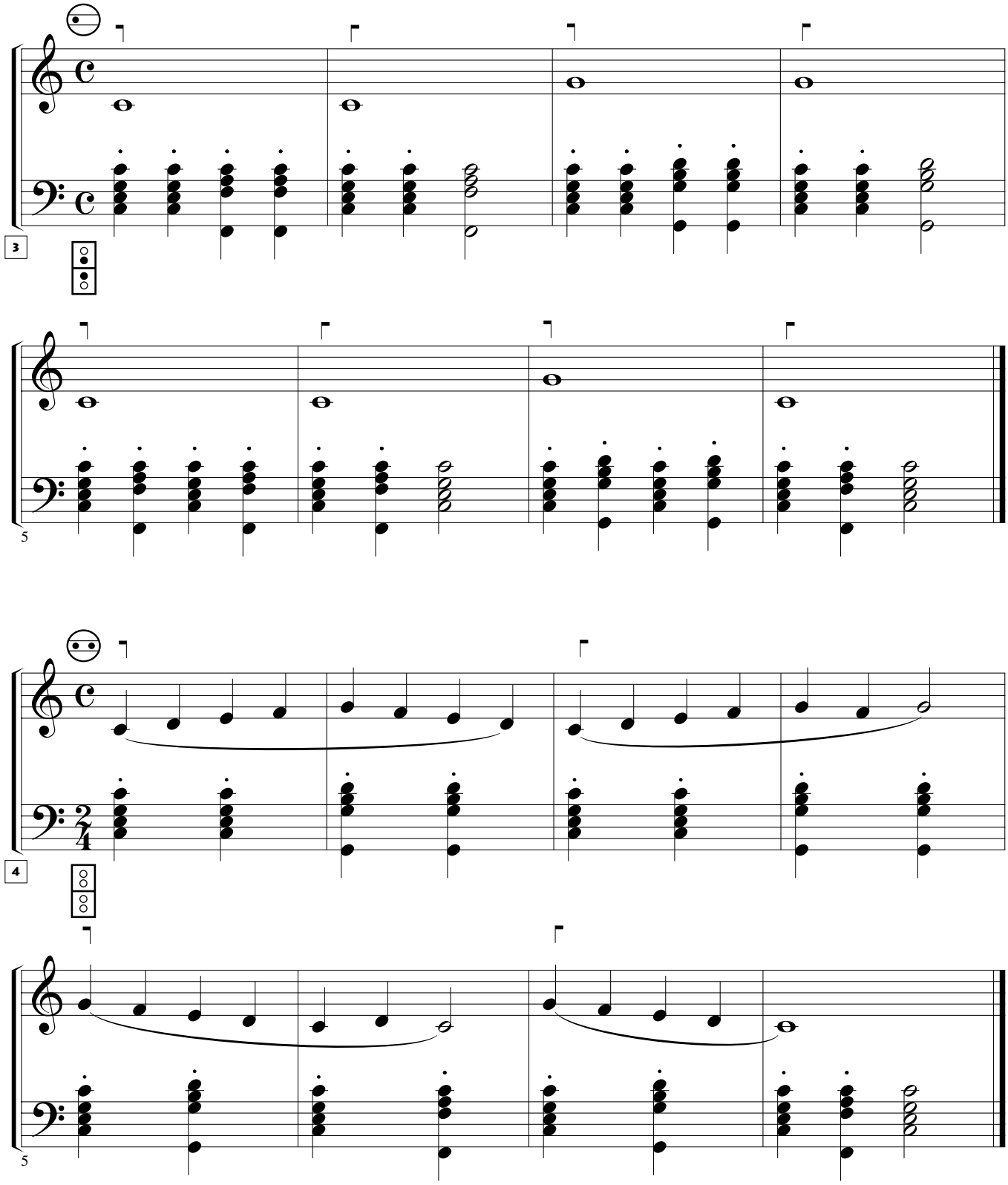


4 ESTUDIOS A DOS MANOS





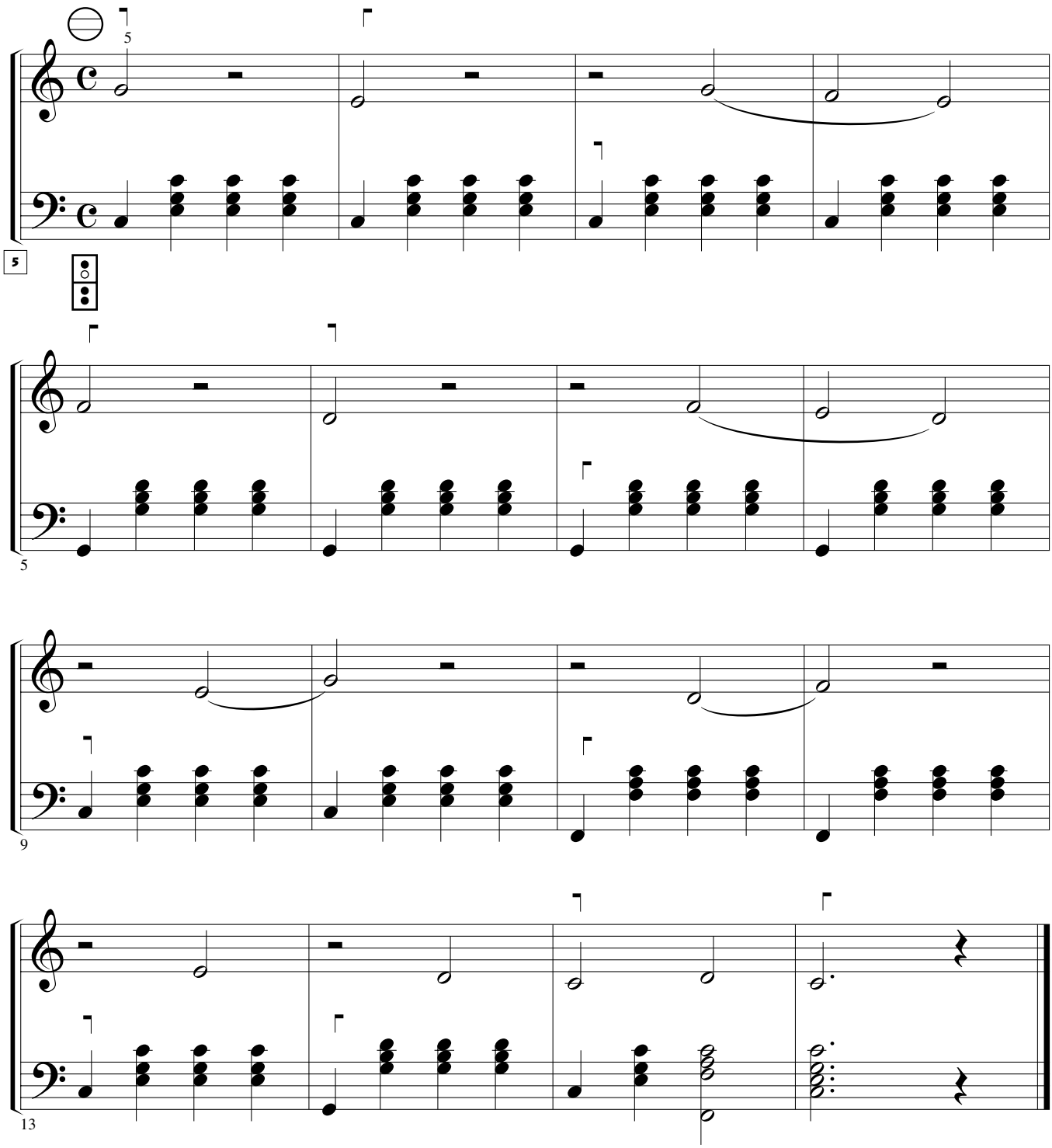
© Tito Marcos. Método de acordeón. Revisión: diciembre del 2000



• Estudiar, a la vez que este estudio, el estudio 34 (página IV-35), como preparación e iniciación a las corcheas…

© Tito Marcos. Método de acordeón. Revisión: diciembre del 2000

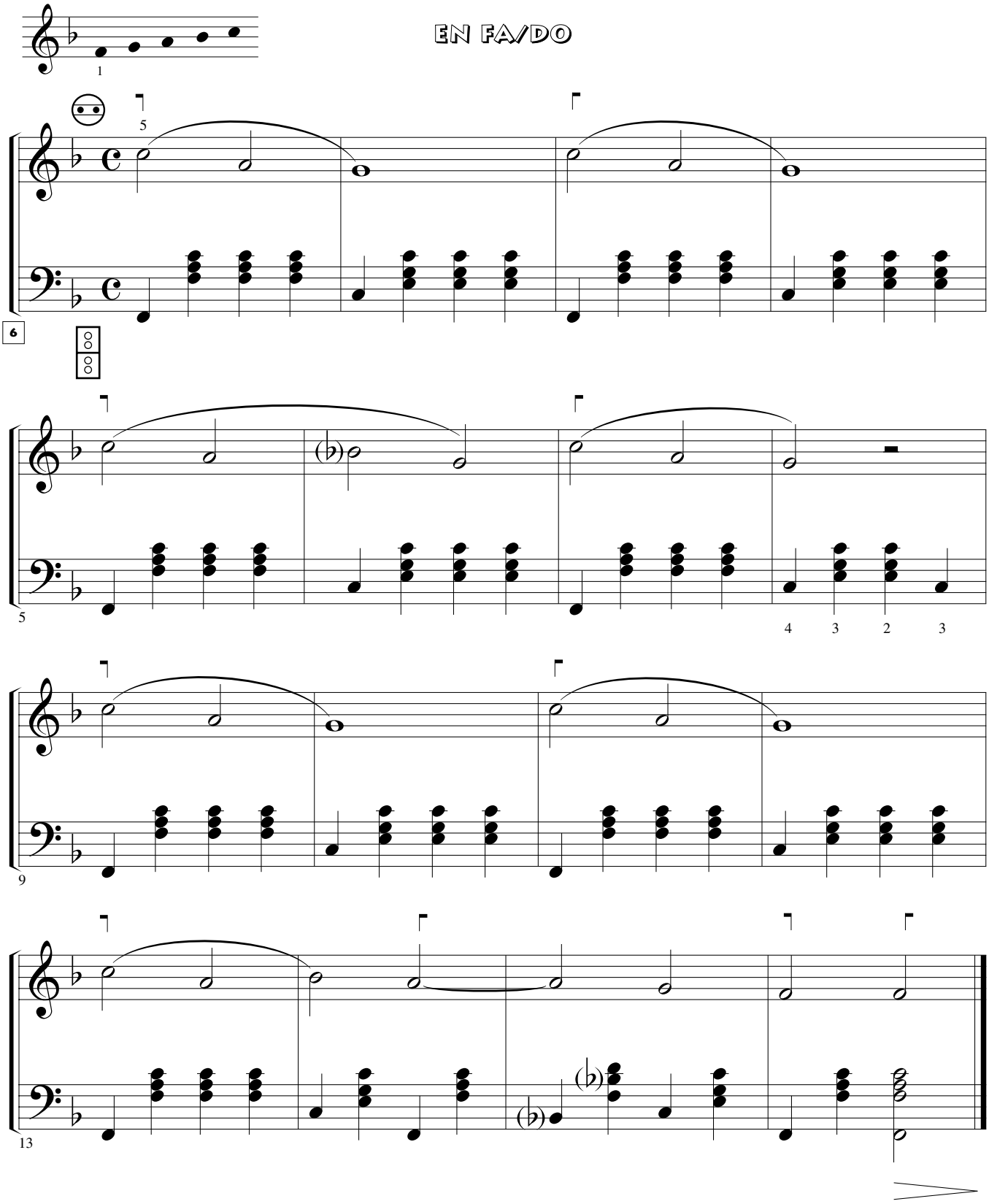
SILENCIOS



• Practicar (con los dedos correspondientes) sobre la mesa…

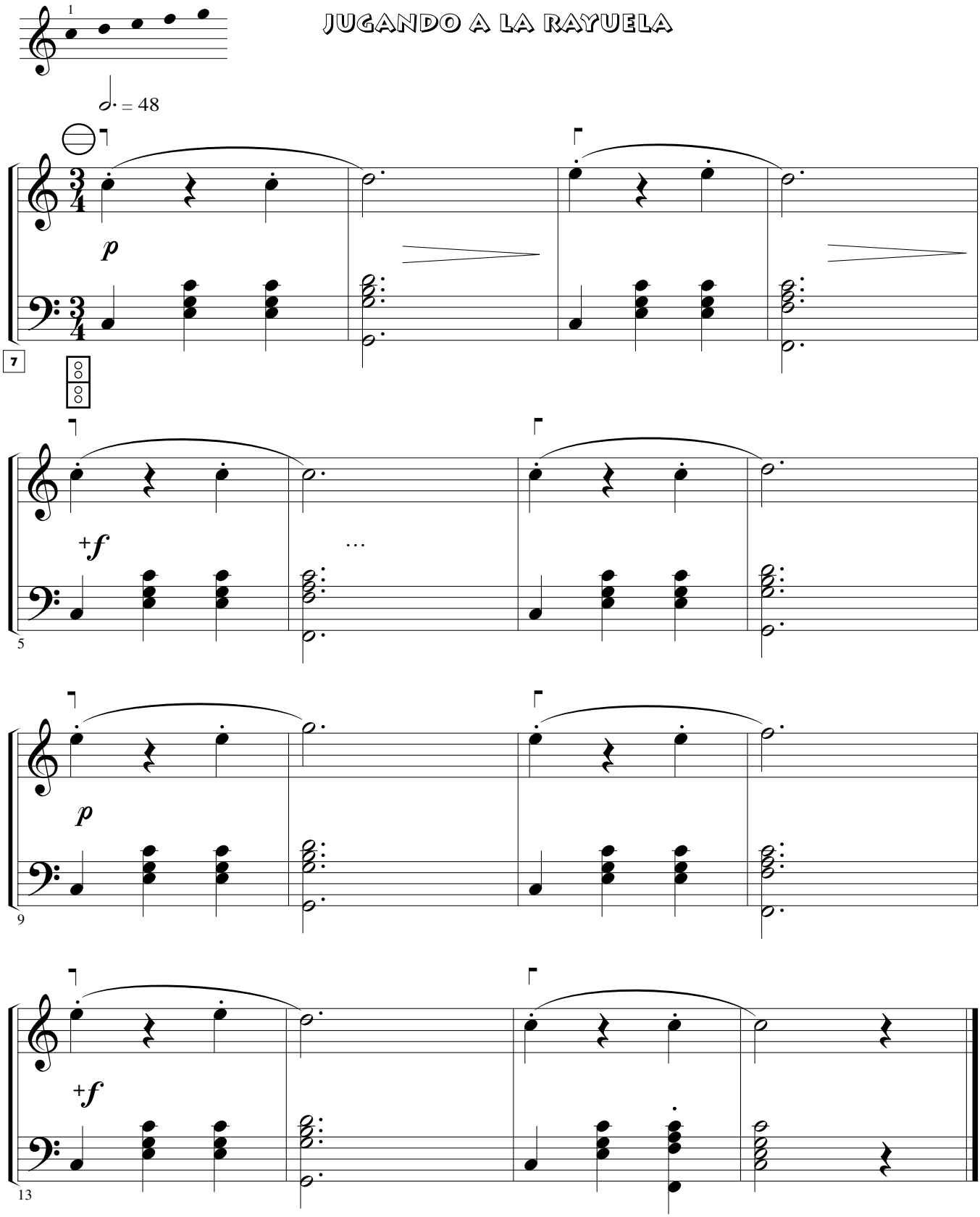
© Tito Marcos. Método de acordeón. Revisión: diciembre del 2000

EN FA/DO



© Tito Marcos. Método de acordeón. Revisión: diciembre del 2000

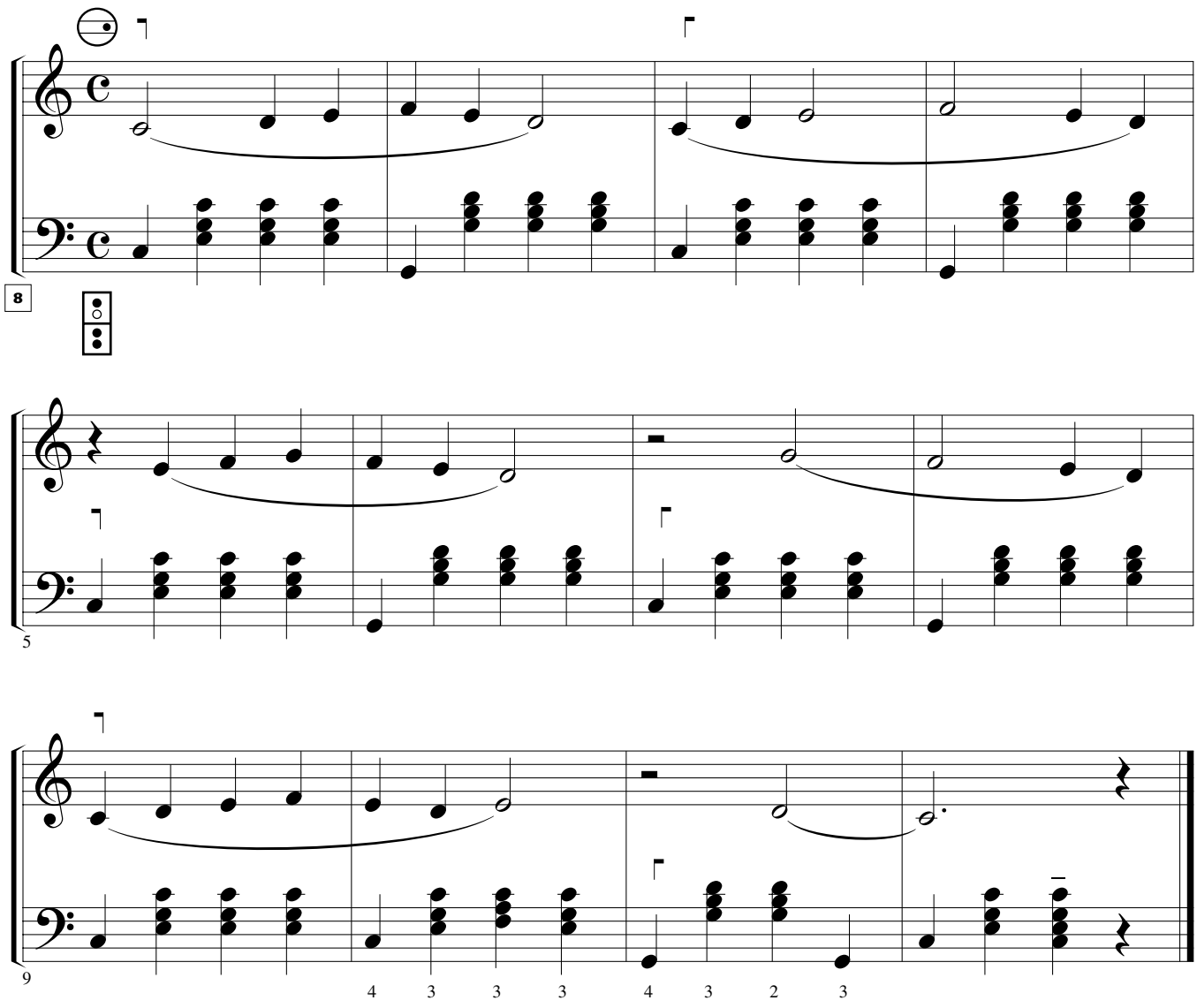
JUGANDO A LA RAYUELA



• Poner atención en articular (y oir) igual las dos notas picadas.

© Tito Marcos. Método de acordeón. Revisión: diciembre del 2000

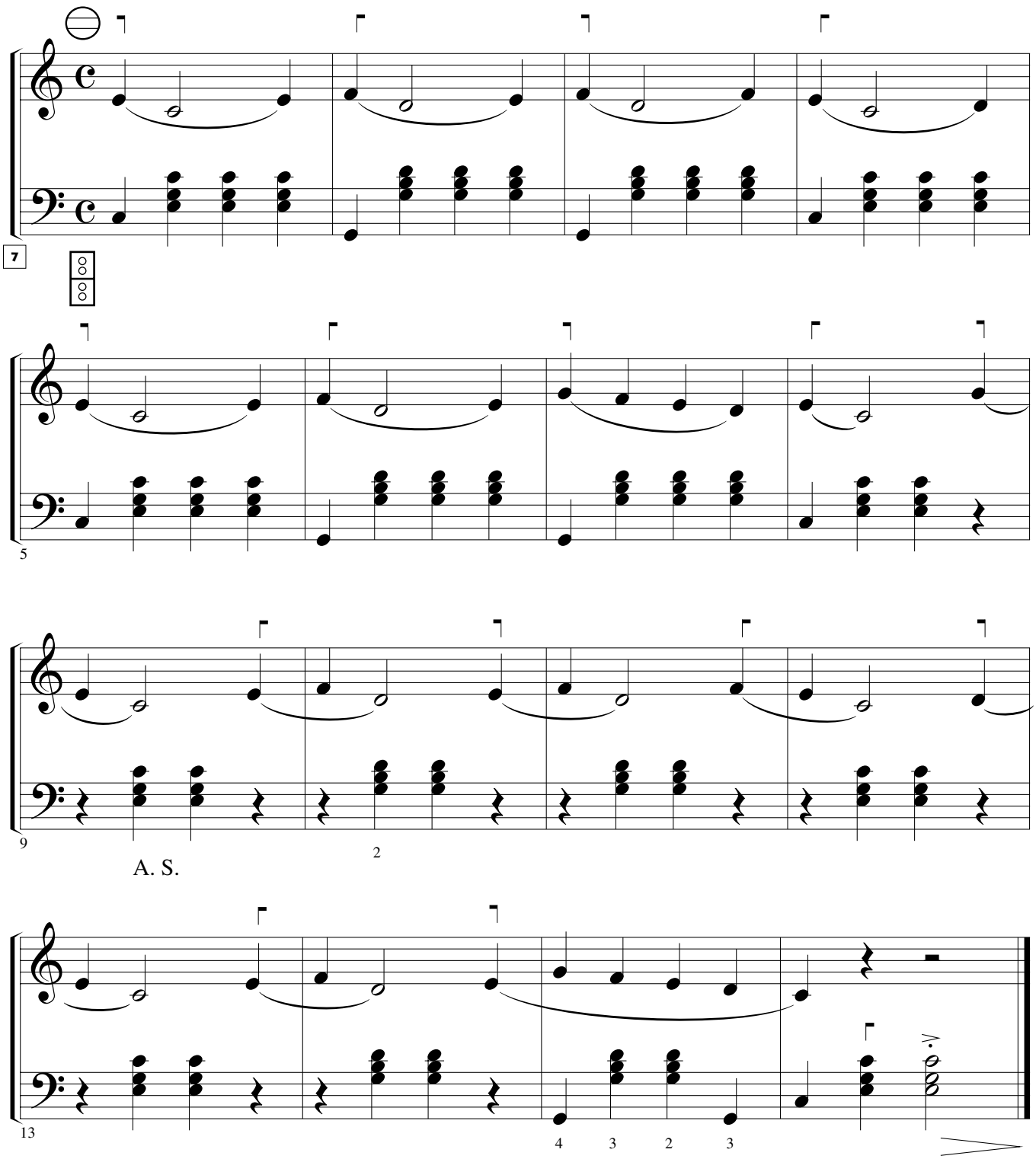
VARIACIÓN



© Tito Marcos. Método de acordeón. Revisión: diciembre del 2000

ARTICULANDO

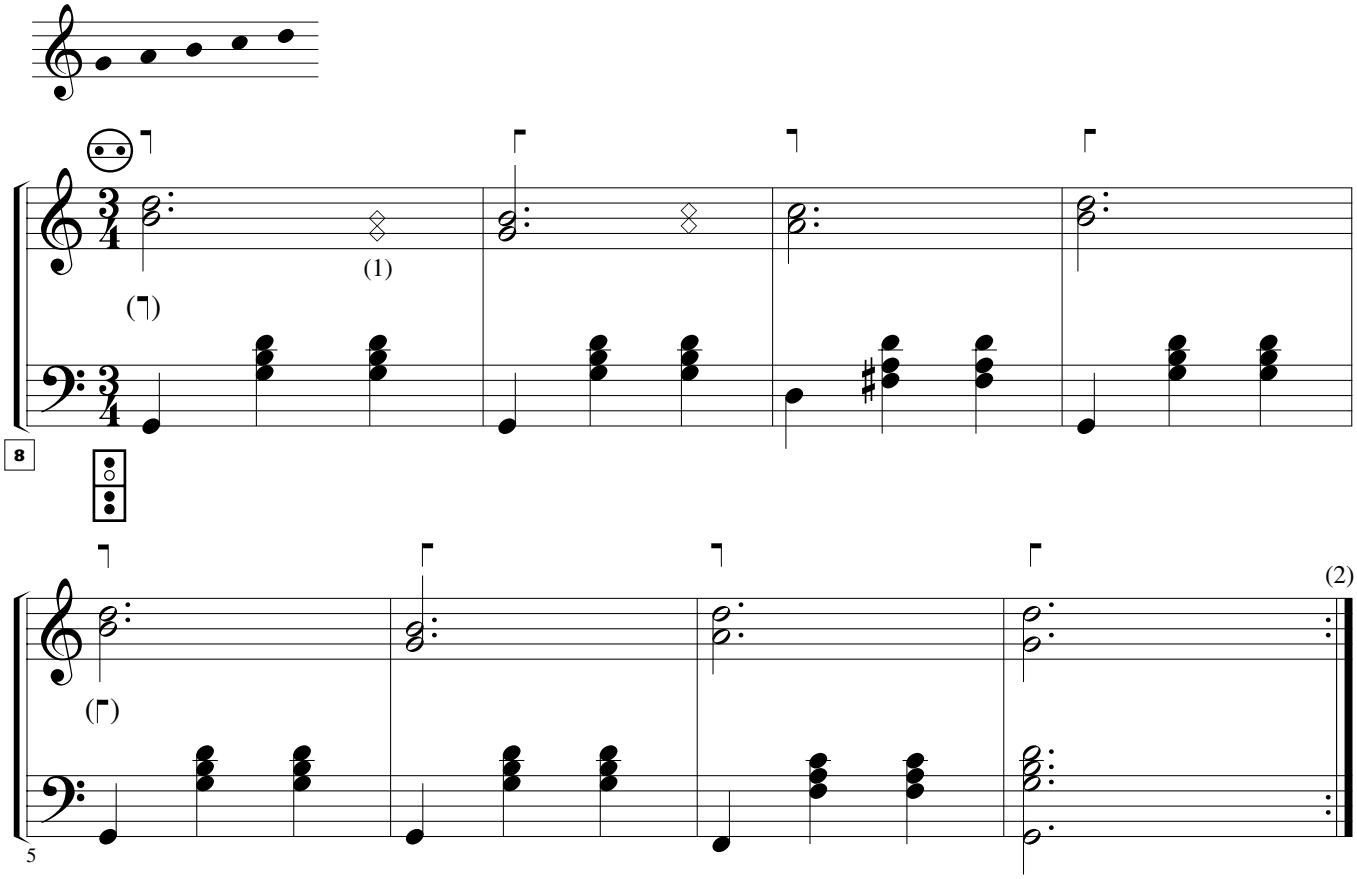
FRASEO/ARTICULACIÓN DE FUELLE



© Tito Marcos. Método de acordeón. Revisión: diciembre del 2000

TERCERAS

INTERVALOS ARMÓNICOS

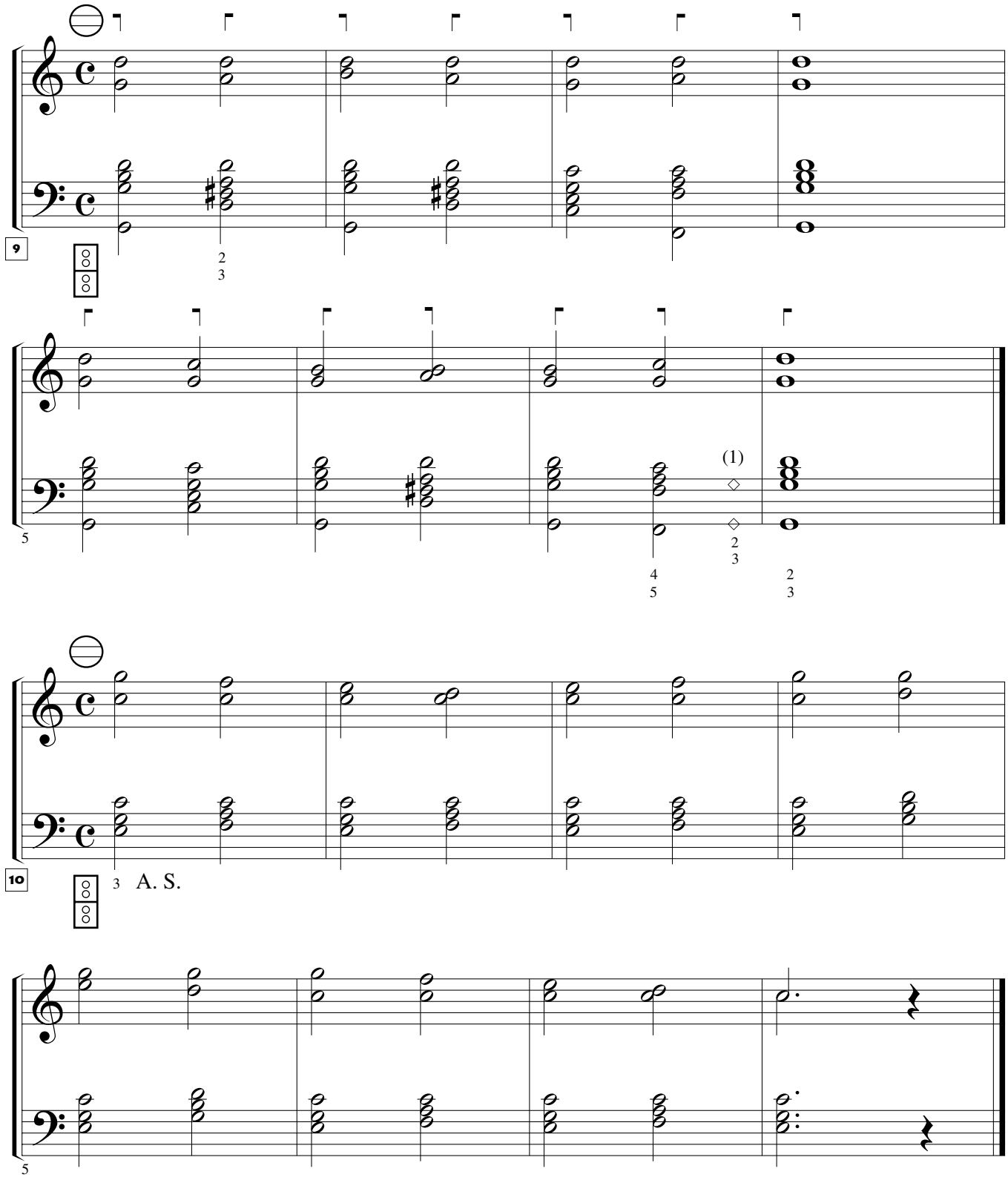


(1) Preparar la posición del siguiente compás…

(2) Fuelle entre paréntesis para la repetición.

© Tito Marcos. Método de acordeón. Revisión: diciembre del 2000

HOMOFONÍA

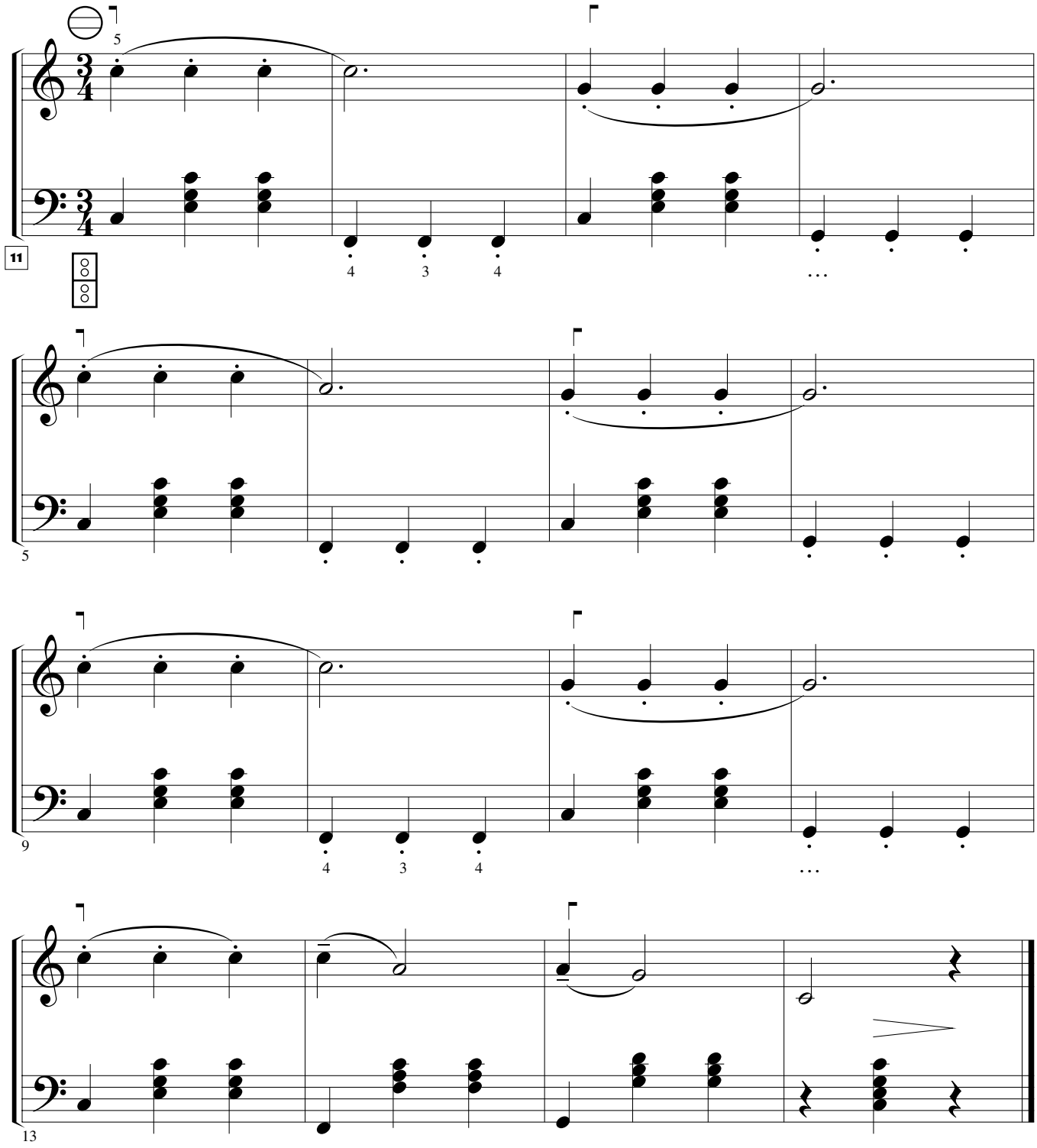


• Combinar distintas articulaciones de fuelle.

(1) Preparar posición…

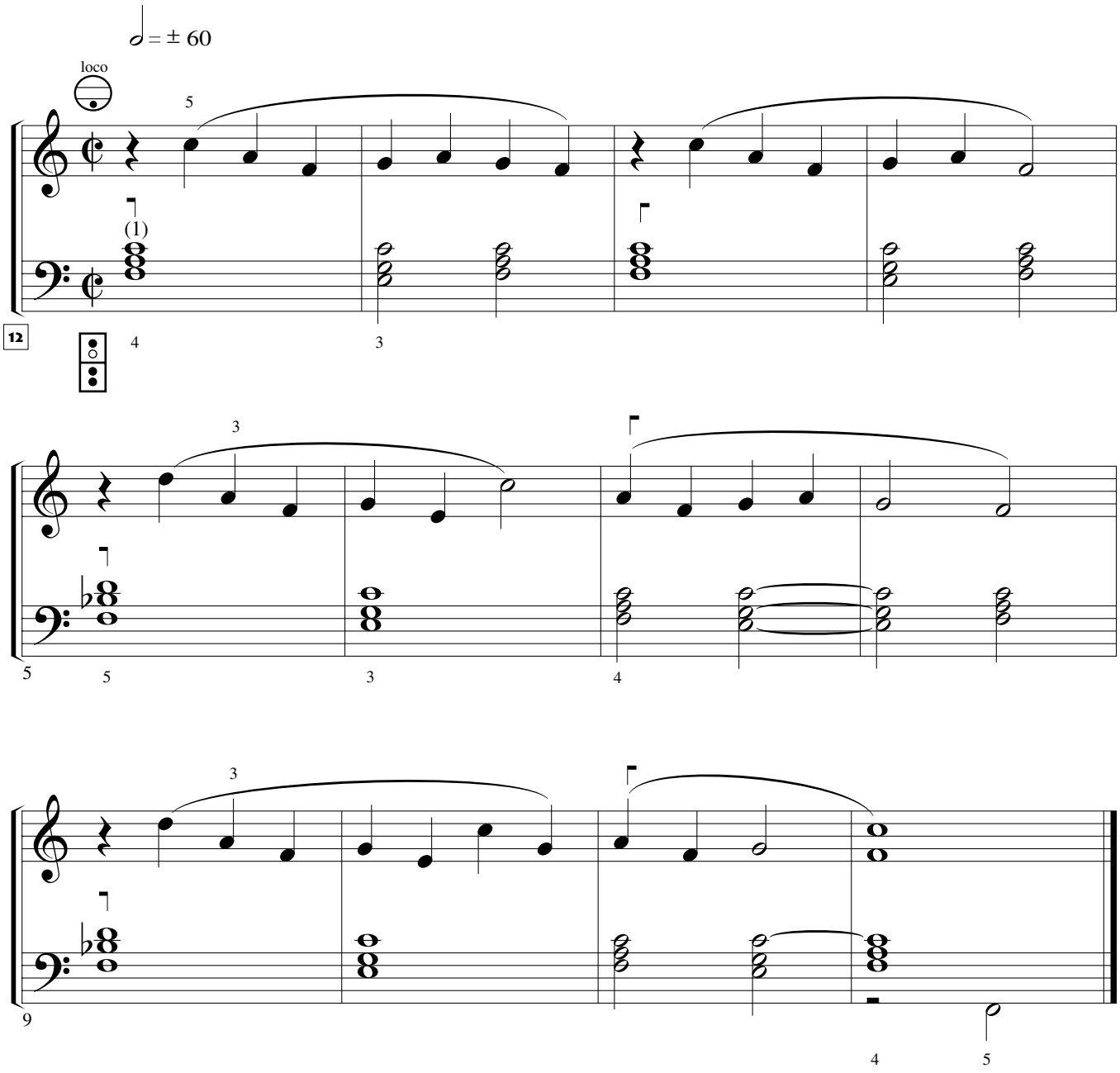
© Tito Marcos. Método de acordeón. Revisión: diciembre del 2000

IMITACIÓN



© Tito Marcos. Método de acordeón. Revisión: diciembre del 2000

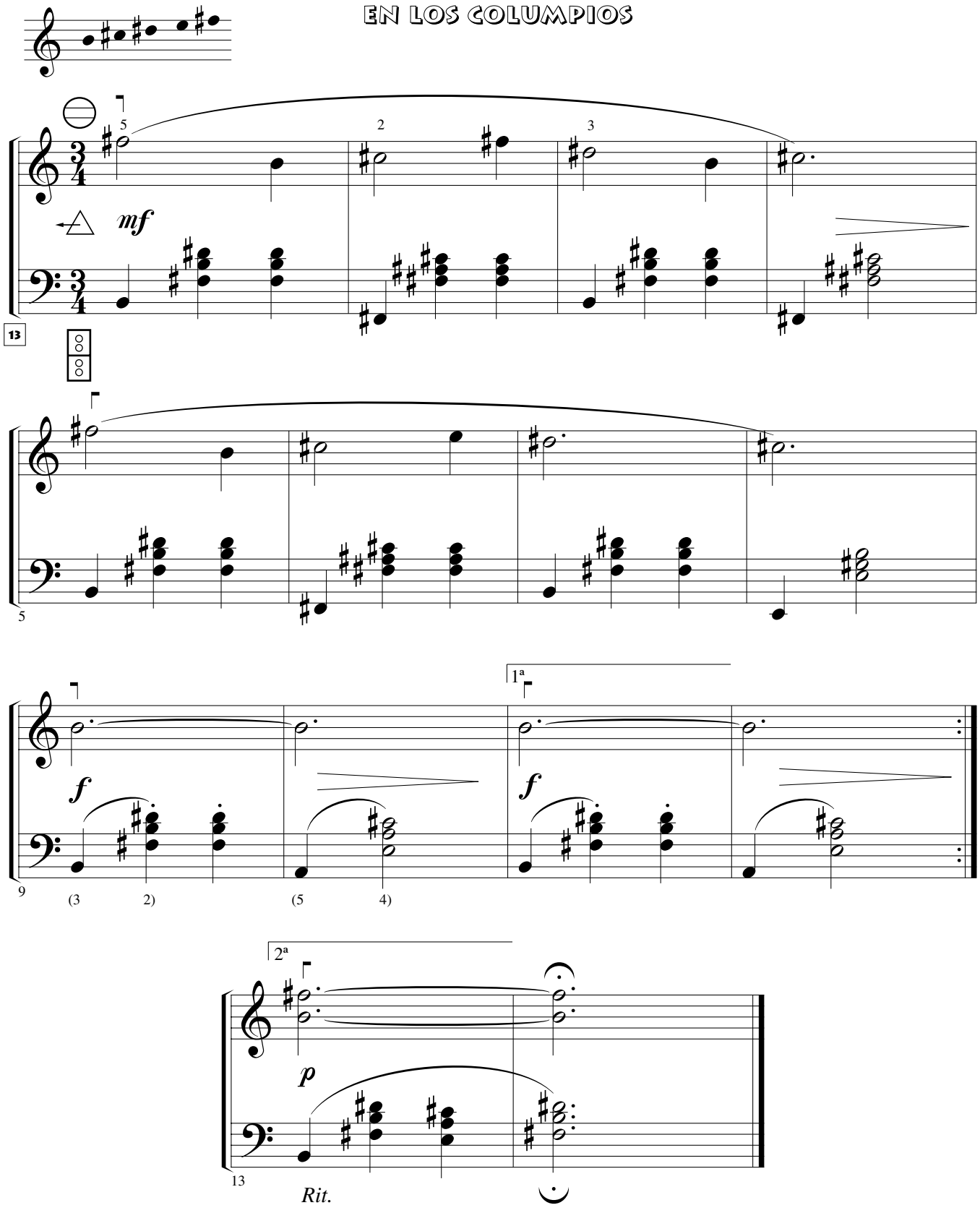
CUANDO EL SUEÑO ABRE LA BOCA



(1) Tocar sólo el acompañamiento armónico de la mano izquierda mientras se canta la melodía (… sin bostezar).

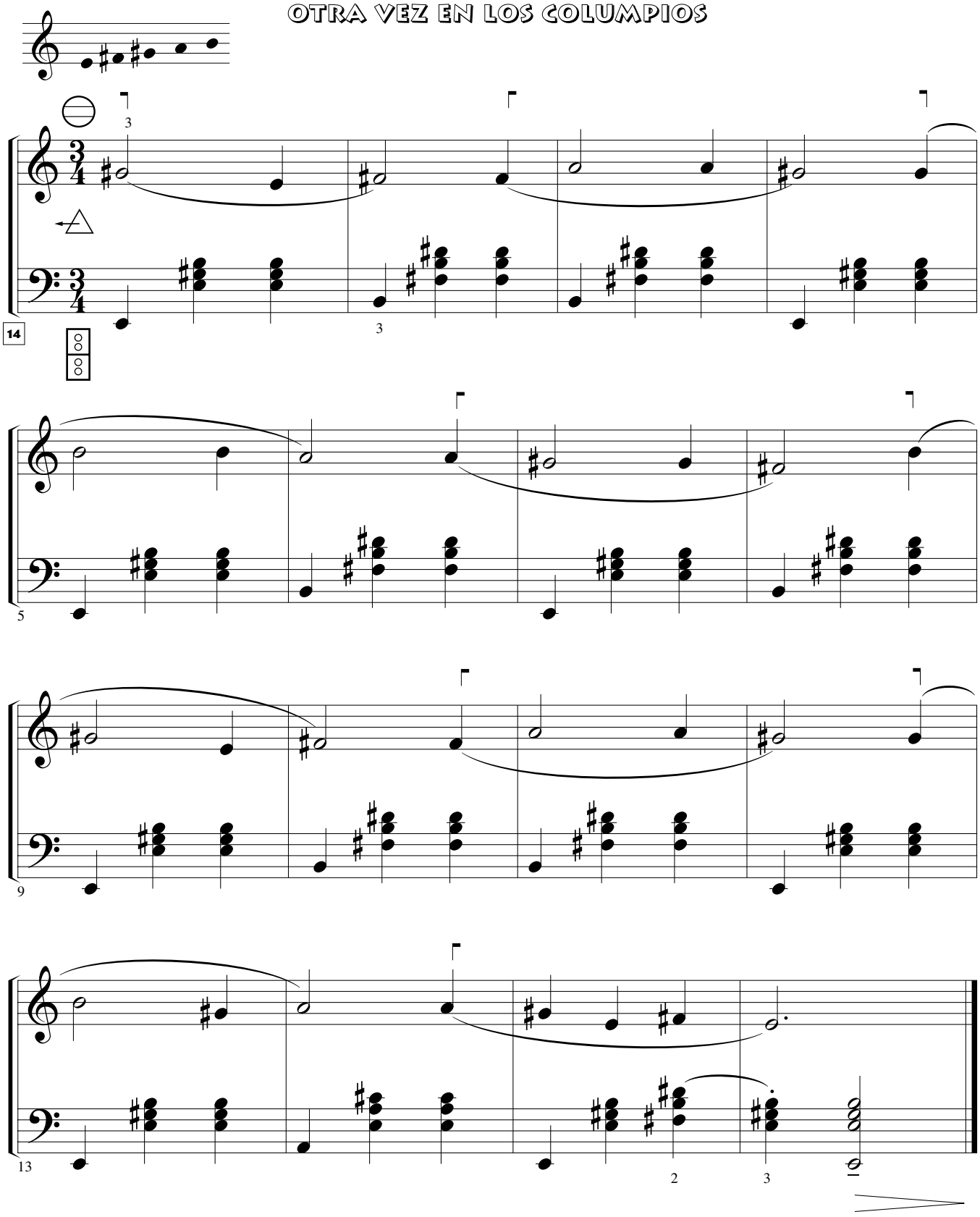
© Tito Marcos. Método de acordeón. Revisión: diciembre del 2000

EN LOS COLUMPIOS



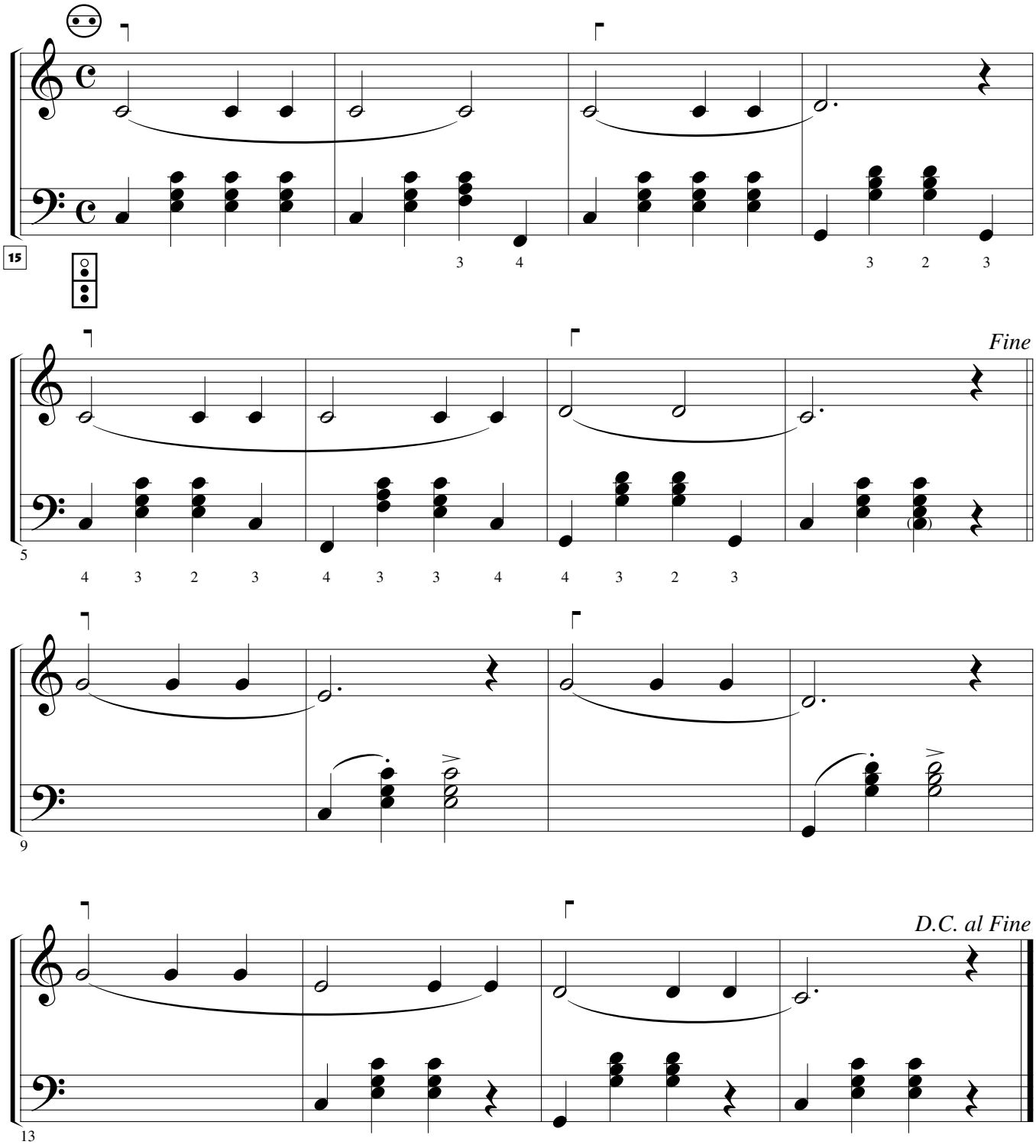
© Tito Marcos. Método de acordeón. Revisión: diciembre del 2000

OTRA VEZ EN LOS COLUMPIOS



© Tito Marcos. Método de acordeón. Revisión: diciembre del 2000

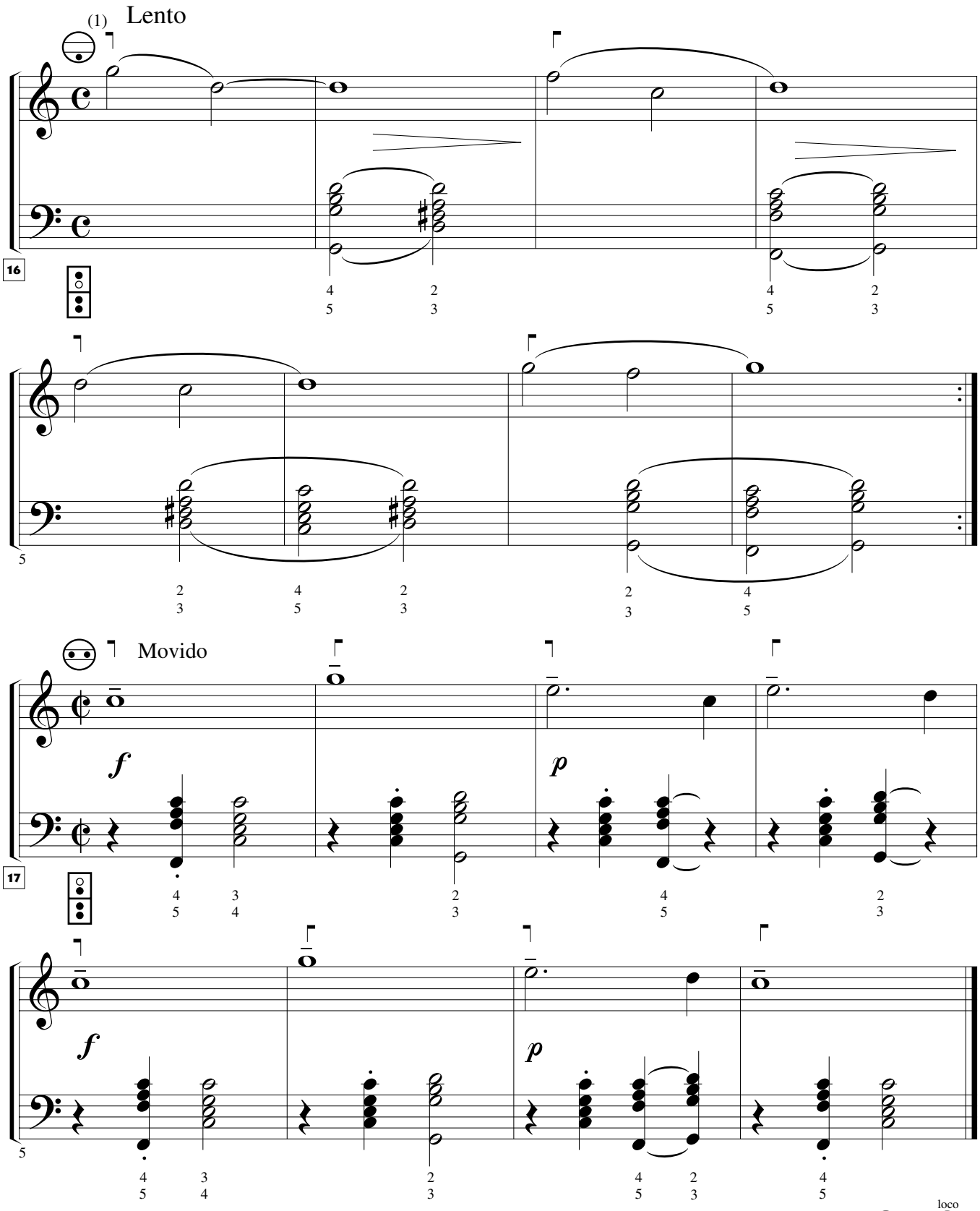
BAJOS Y ACORDES ALTERNADOS



© Tito Marcos. Método de acordeón. Revisión: diciembre del 2000

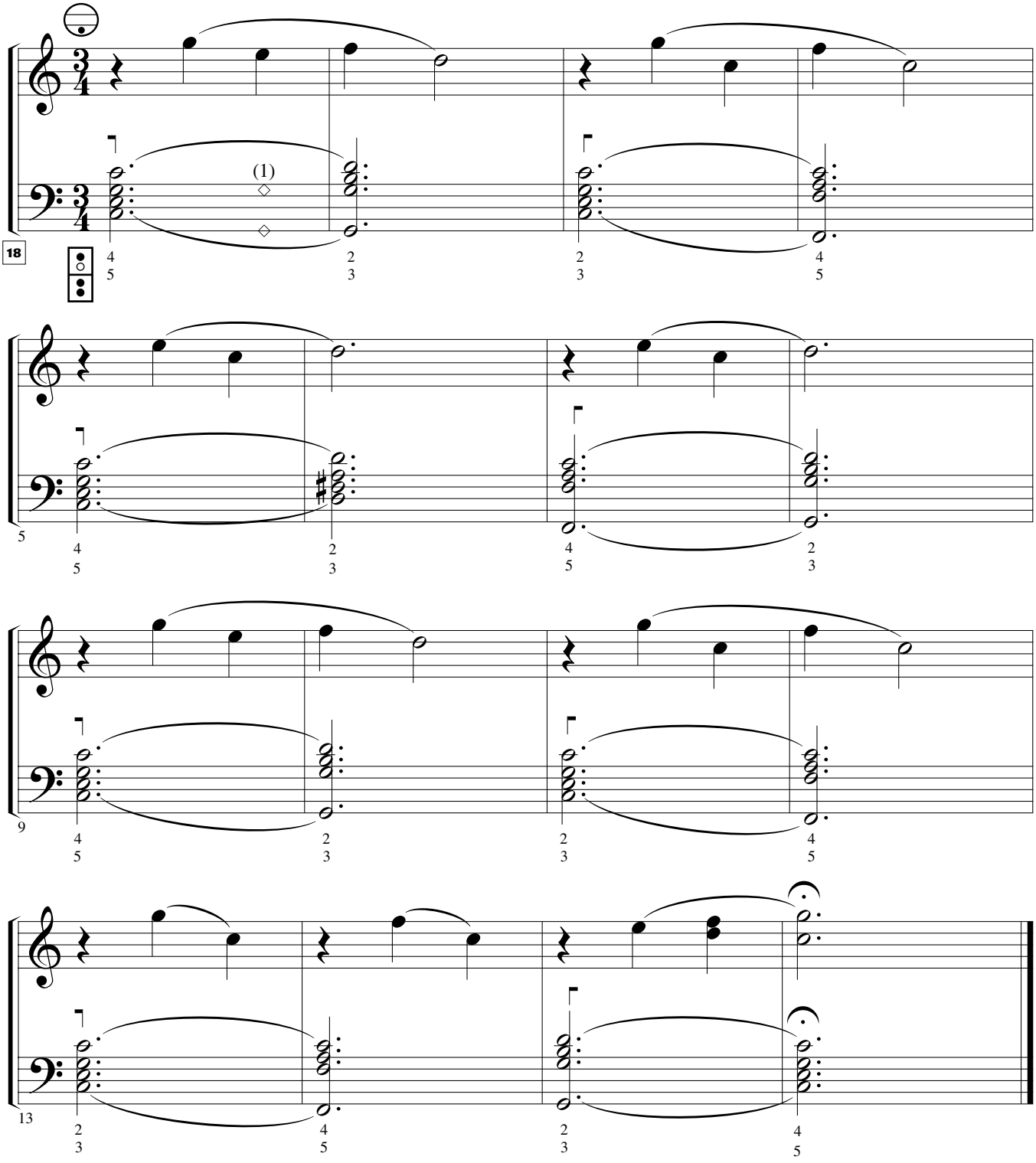
EL ECO TRISTE

INDEPENDENCIA 4/5-3/2 (MANO IZQUIERDA)



(1) En esta primera etapa de estudio no son tenidos en cuenta los cambios de octava resultantes de la registración: = loco

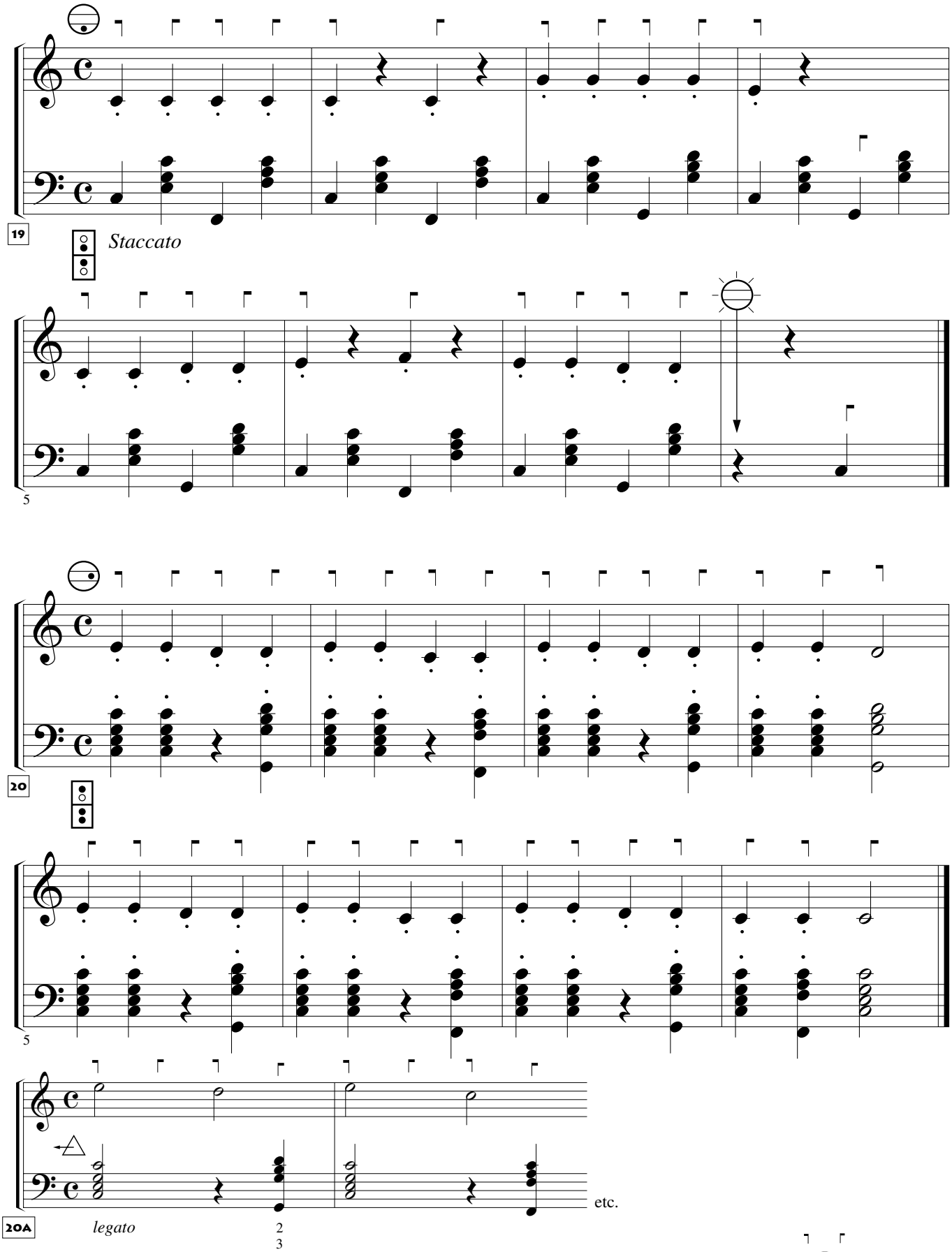
© Tito Marcos. Método de acordeón. Revisión: diciembre del 2000



(1) Preparar…

© Tito Marcos. Método de acordeón. Revisión: diciembre del 2000

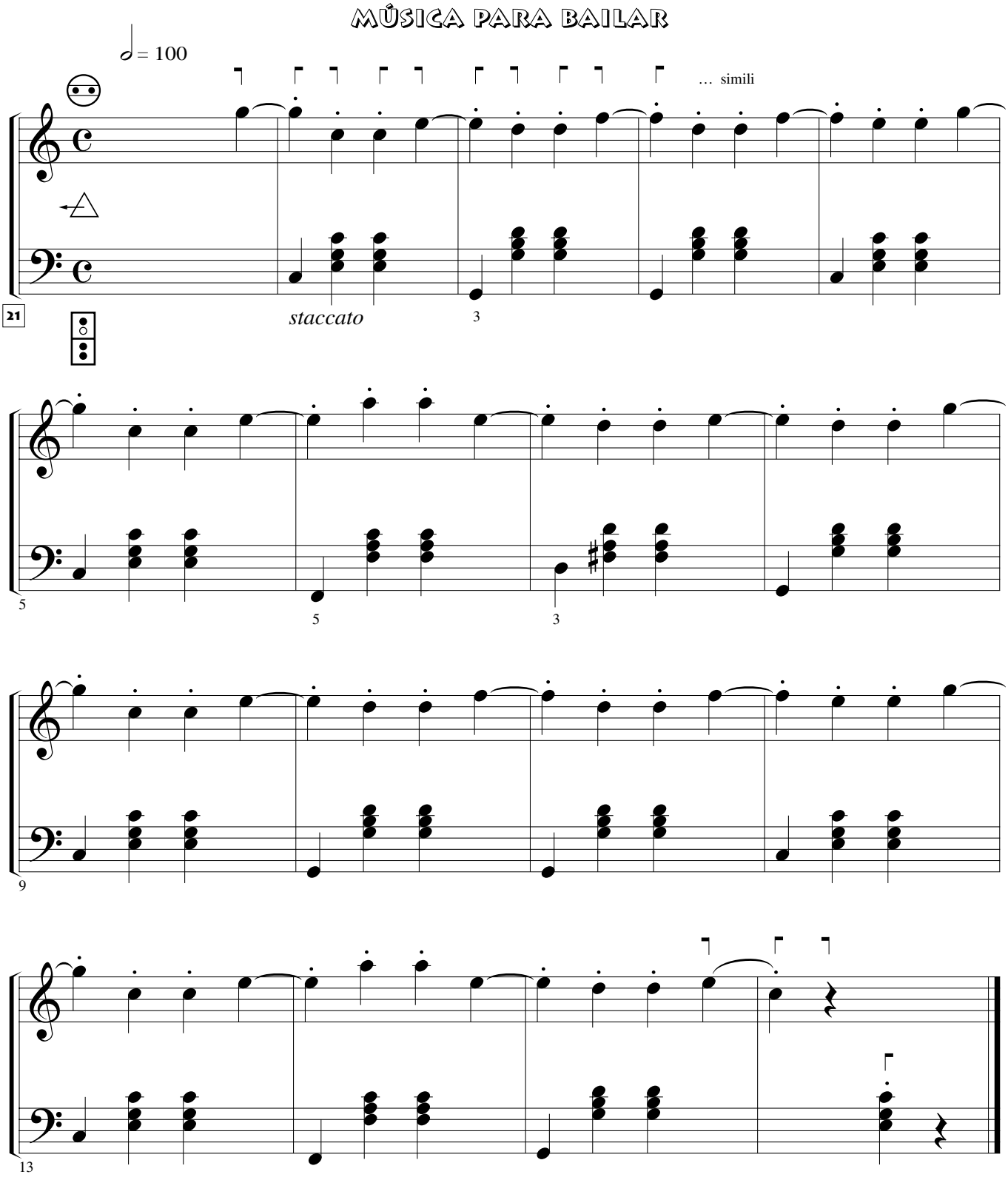
ARTICULACIÓN DE FUELLE



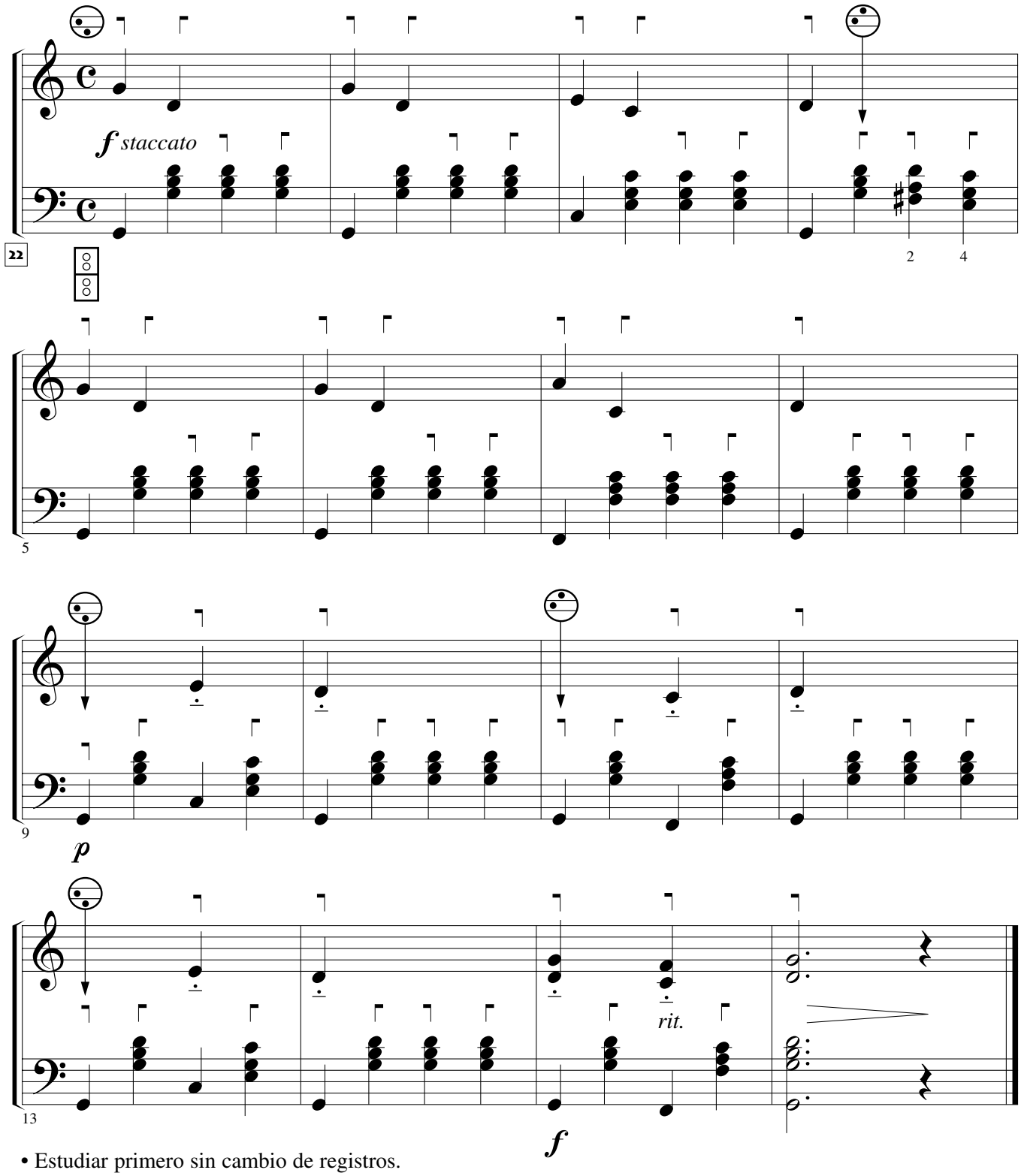
• Poner atención en que suenen igual los dos sonidos articulados por el fuelle en cada blanca:

© Tito Marcos. Método de acordeón. Revisión: diciembre del 2000

MÚSICA PARA BAILAR



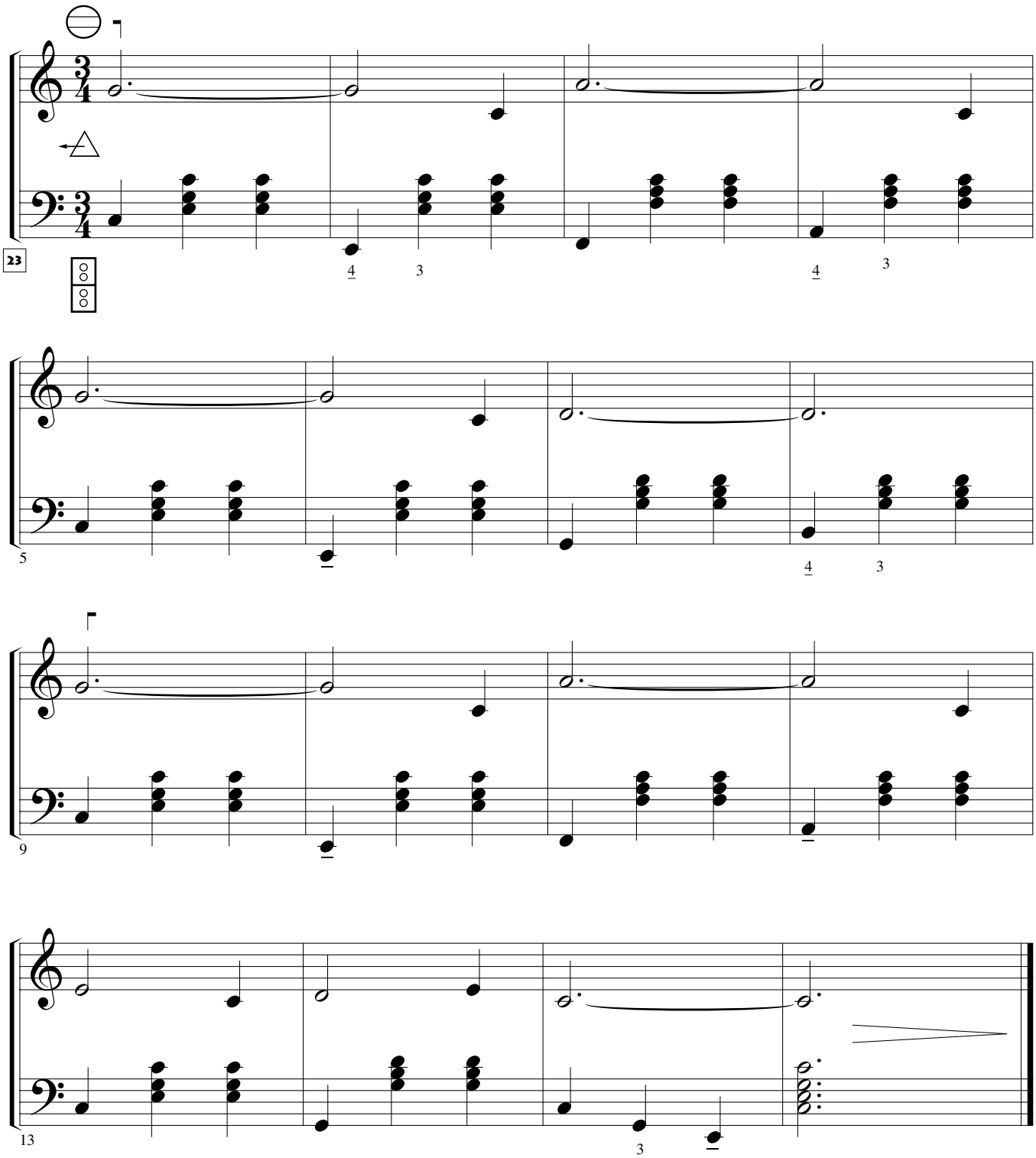
© Tito Marcos. Método de acordeón. Revisión: diciembre del 2000



• Estudiar primero sin cambio de registros.

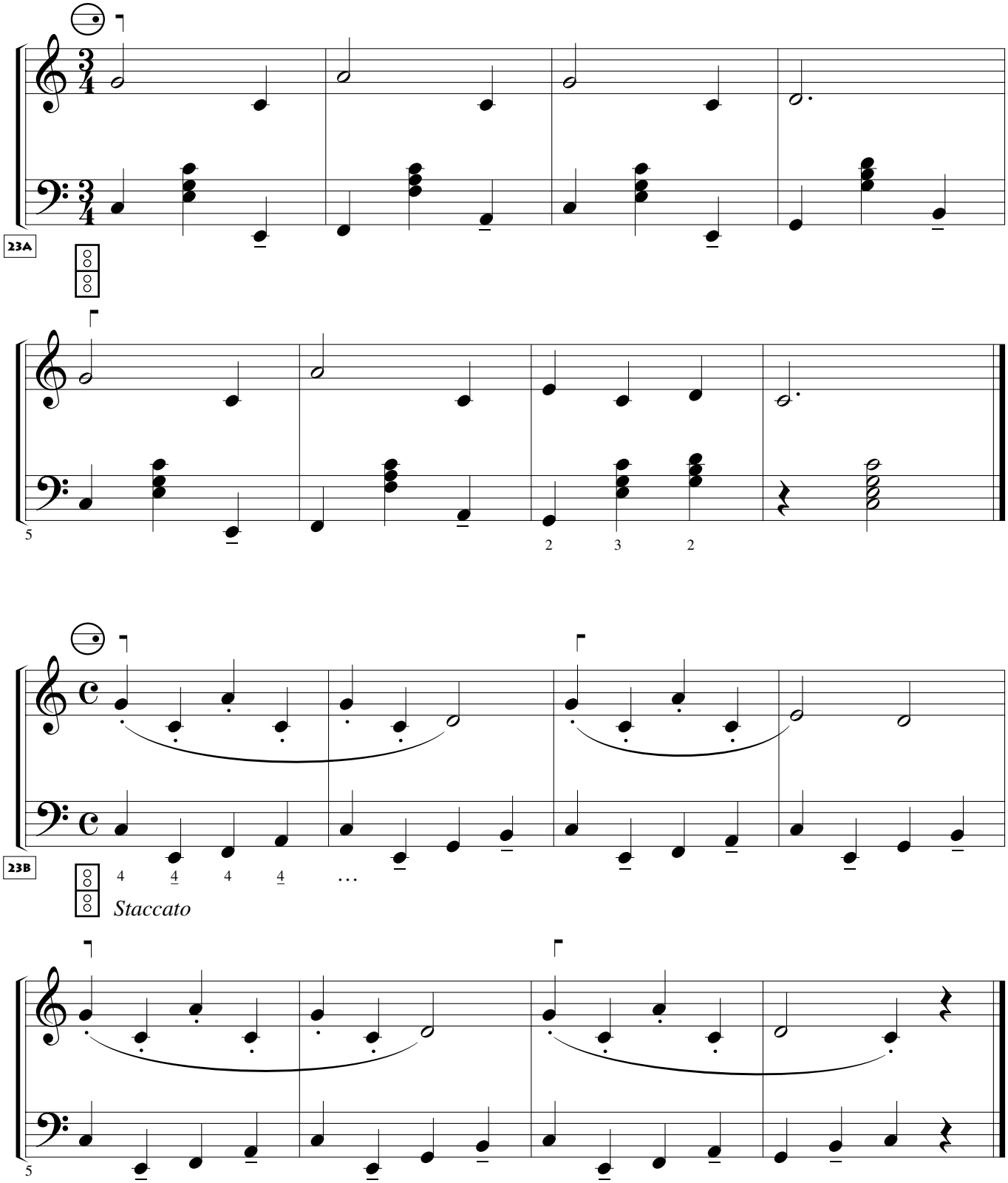
© Tito Marcos. Método de acordeón. Revisión: diciembre del 2000

BAJOS Y ACORDES COMBINADOS



• A partir de aquí puede empezarse el estudio de los “contrabajos” (Estudios MIII, página III-27).

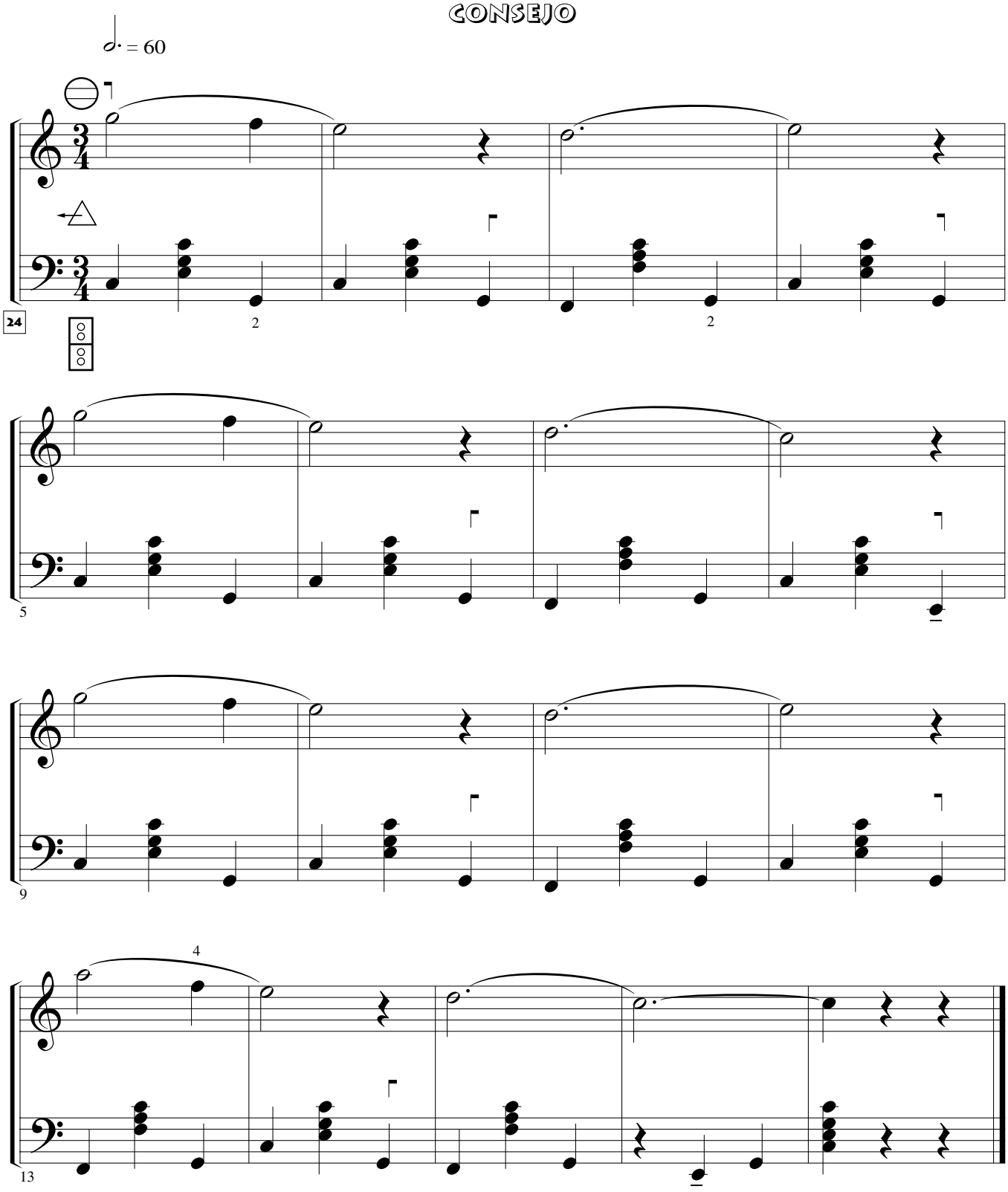
© Tito Marcos. Método de acordeón. Revisión: diciembre del 2000



• Tocar el ejercicio anterior con las siguientes digitaciones: 4 4 4 4 , 3 3 3 3 , 2 2 2 2 y 5 5 5 5 .

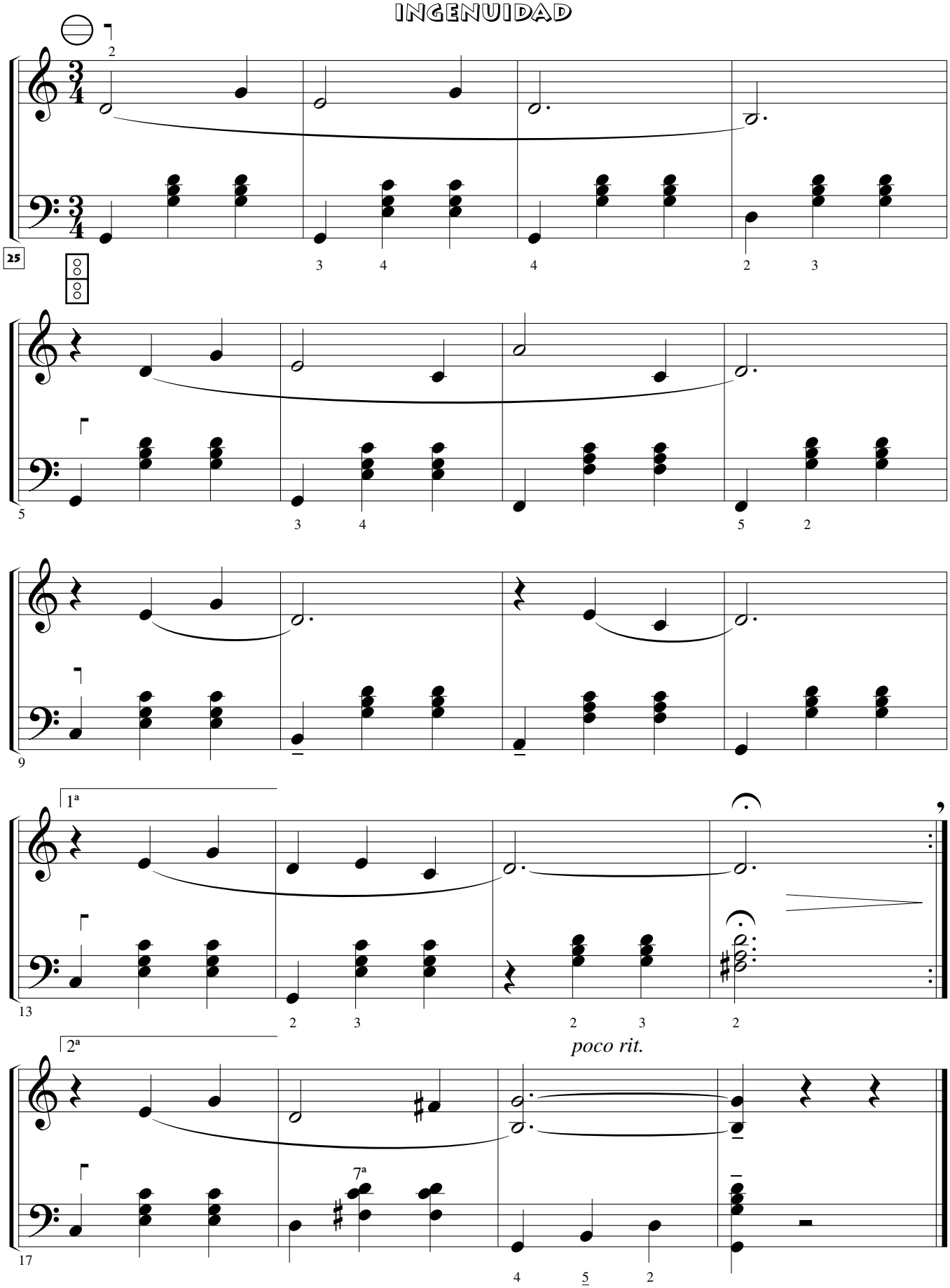
© Tito Marcos. Método de acordeón. Revisión: diciembre del 2000

CONSEJO



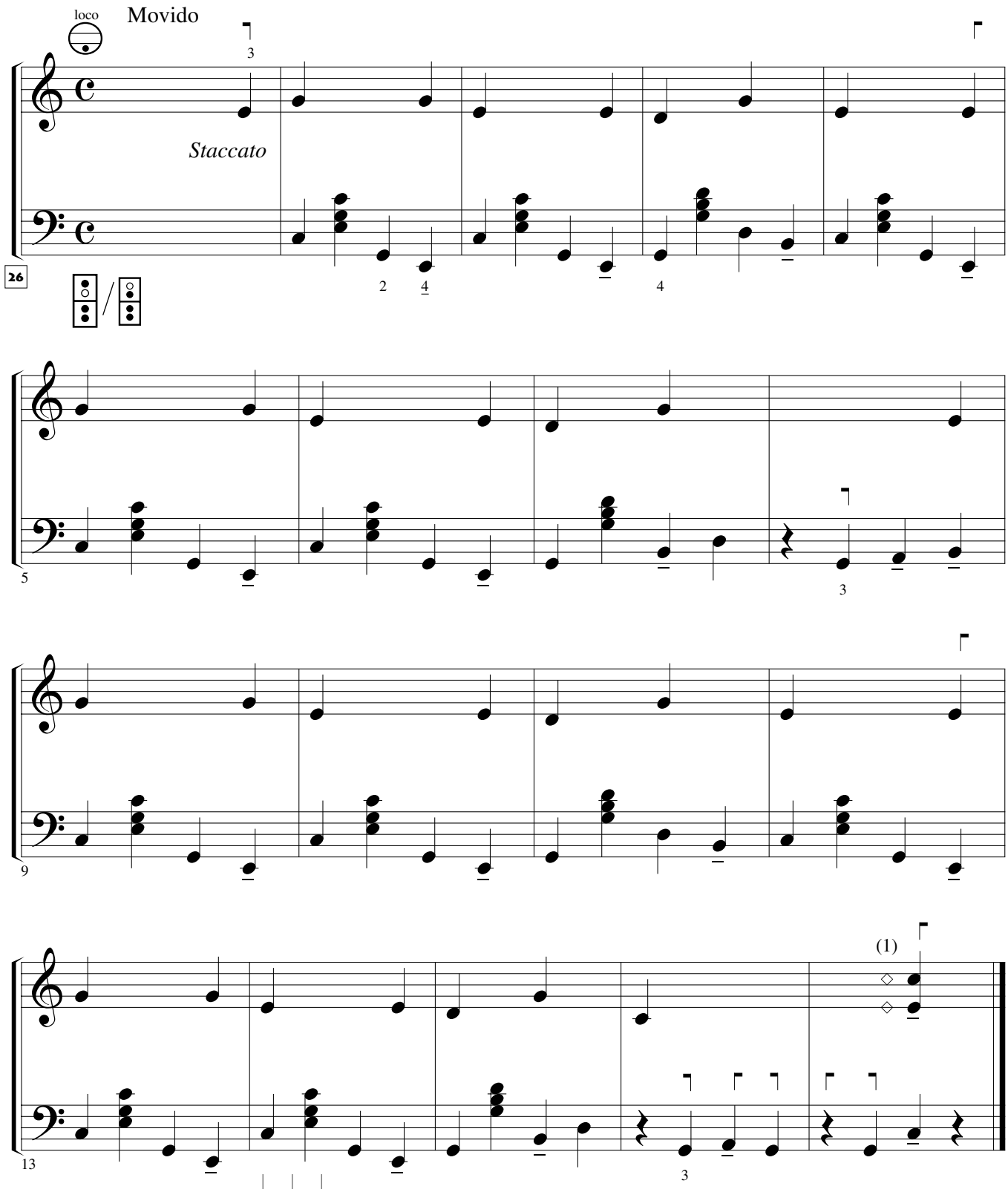
© Tito Marcos. Método de acordeón. Revisión: diciembre del 2000

INGENUIDAD



© Tito Marcos. Método de acordeón. Revisión: diciembre del 2000

CHARLOT



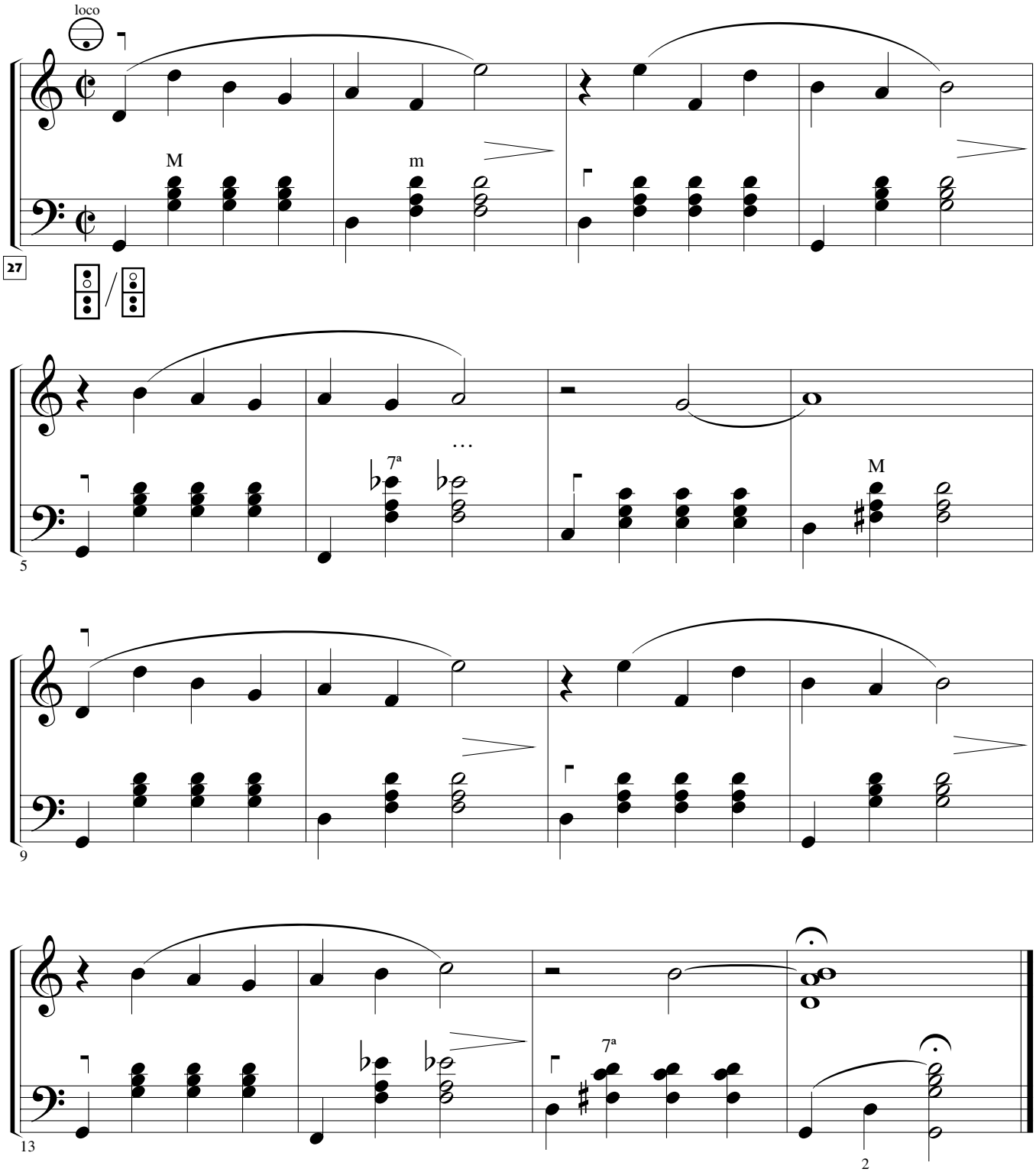
• Tocar articulando siempre ♩. ♩. ♩. …

(1) Preparar posición…

© Tito Marcos. Método de acordeón. Revisión: diciembre del 2000

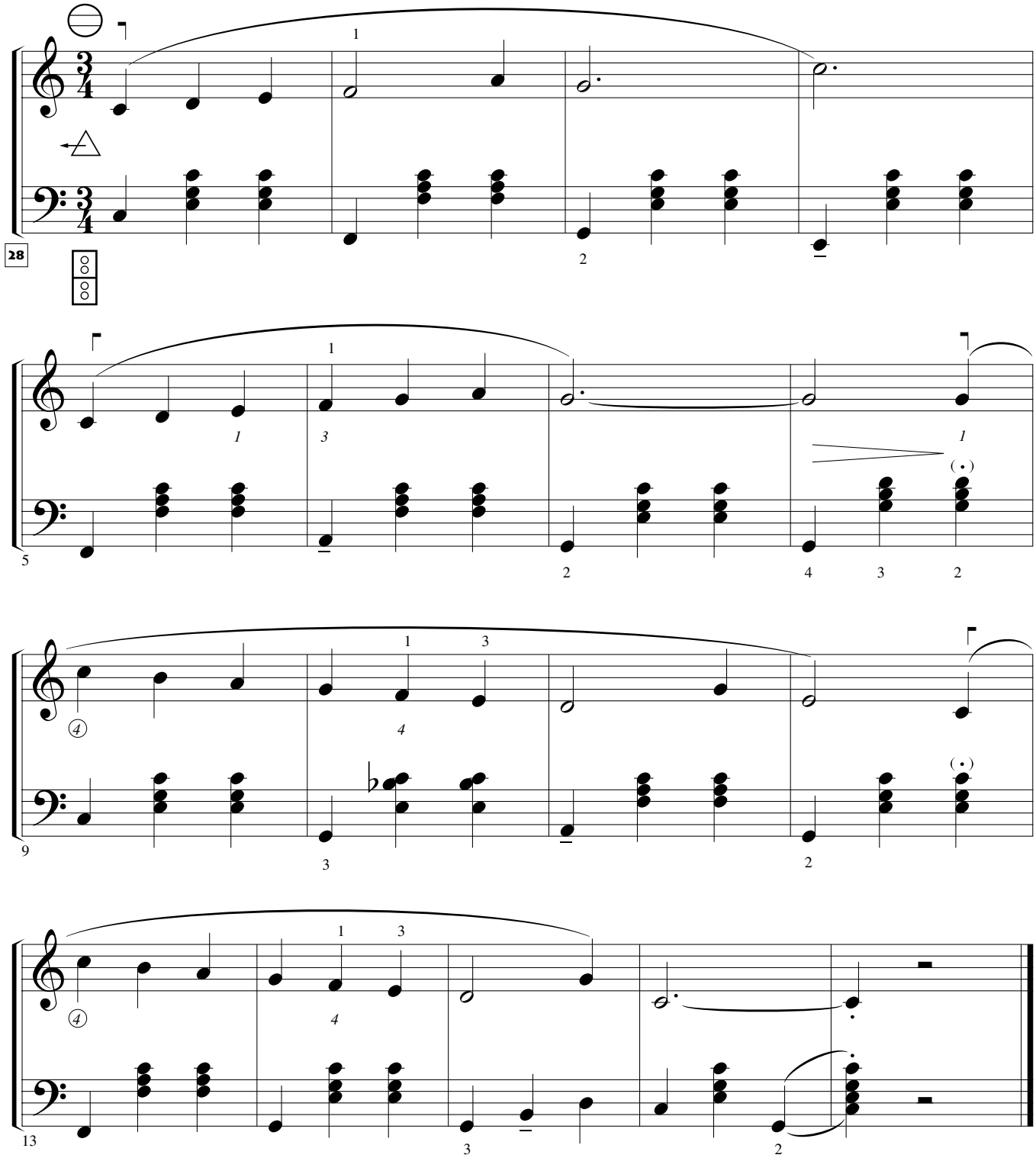
EN-SUEÑO

ACORDES MAYORES, MENORES Y DE 7ª



© Tito Marcos. Método de acordeón. Revisión: diciembre del 2000

CAMBIOS DE POSICIÓN (CRUZAMIENTOS)



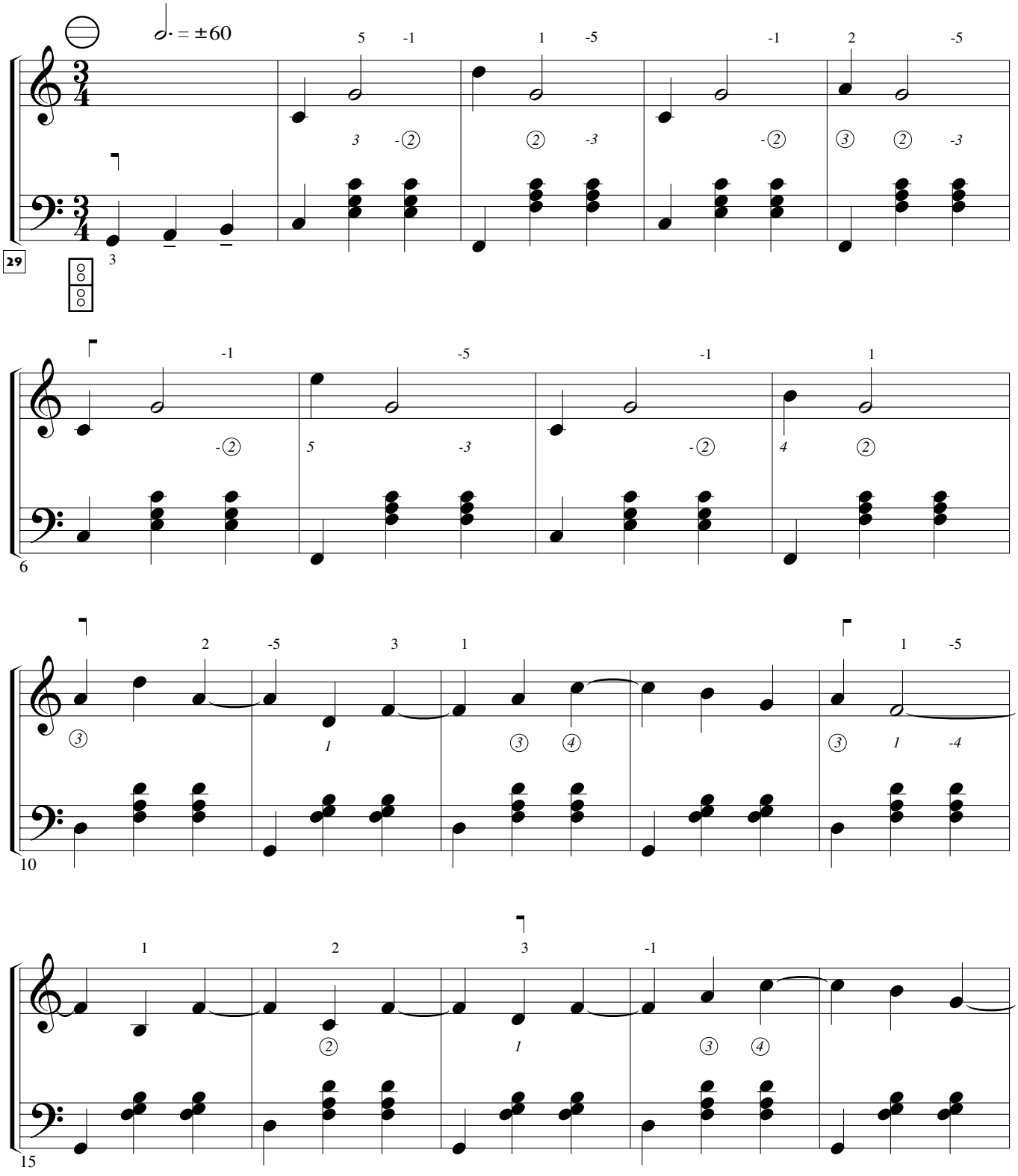
- Analizar los cambios de posición: ¿Cuántos hay, dónde y de qué forma se producen…?
- Cantar la melodía mientras se toca el acompañamiento rítmico.

© Tito Marcos. Método de acordeón. Revisión: diciembre del 2000

VALS DE LA MANO

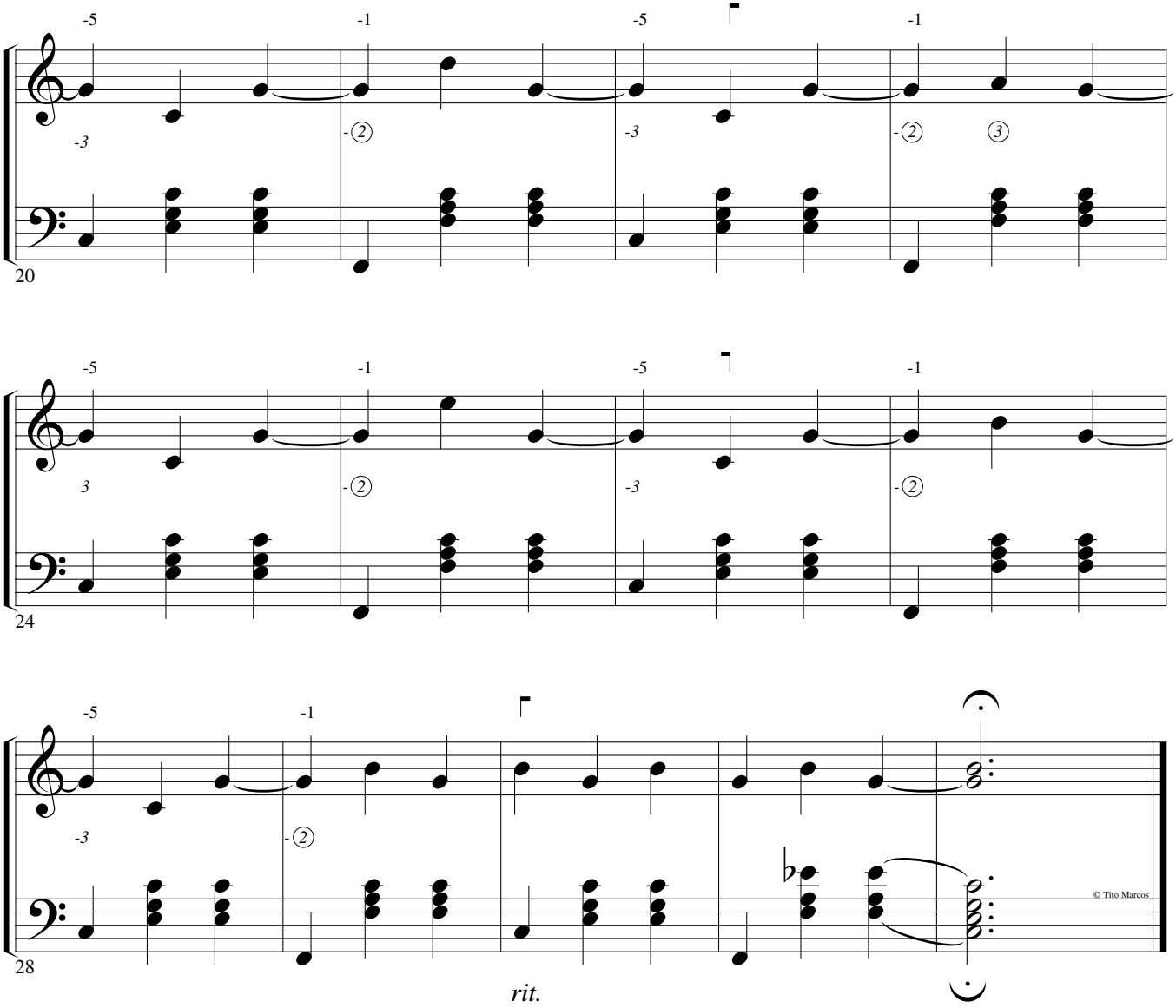
CAMBIO DE POSICIÓN

CAMBIO DE DEDO SOBRE NOTA MANTENIDA[1]



[1] Poner atención en el "baile" de los dedos 1, 5-1, 1-5, …(teclas), y 1, 3-②, 5,②-3, …(botones).

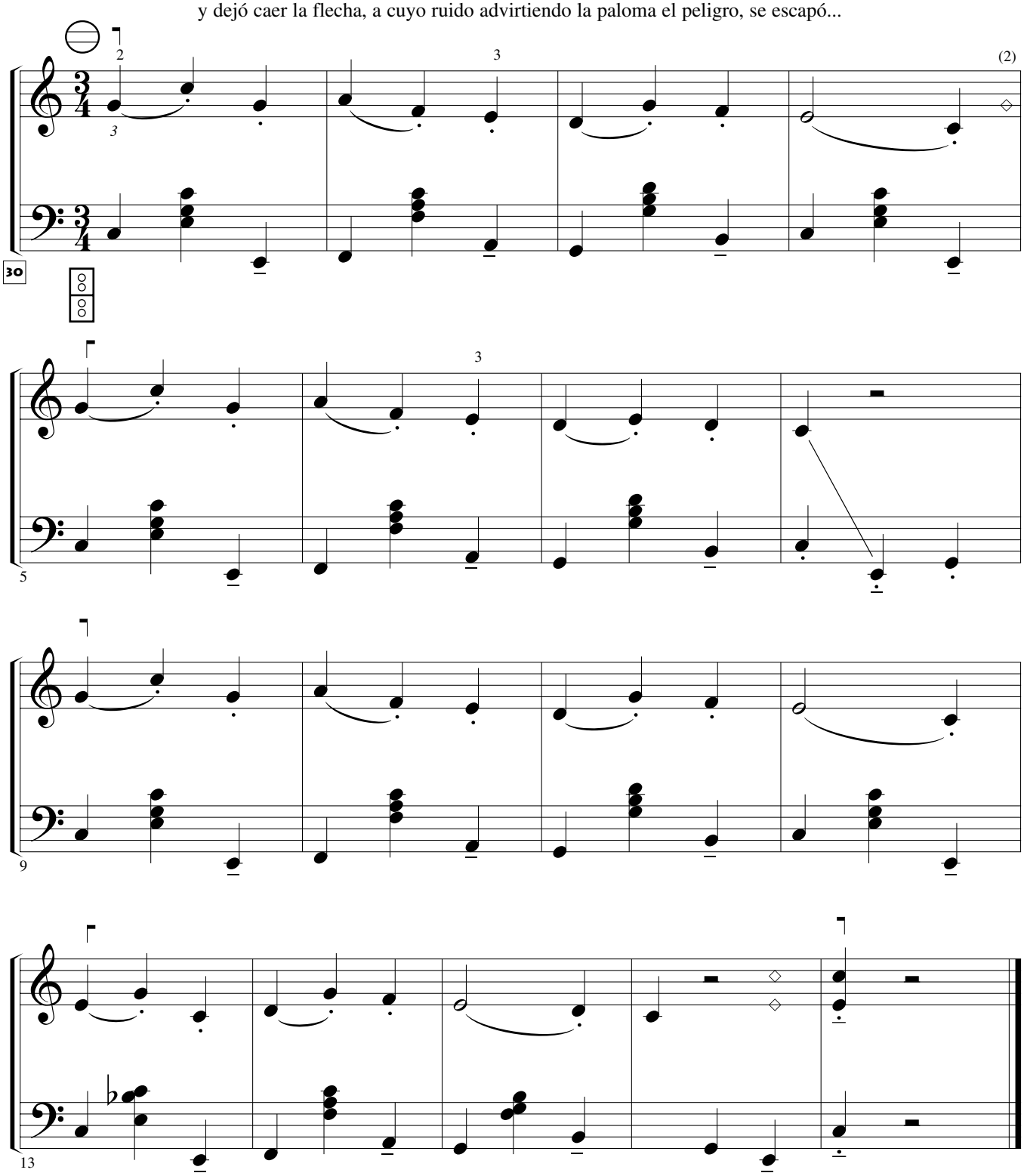
© Tito Marcos. Método de acordeón. Revisión: diciembre del 2000



© Tito Marcos. Método de acordeón. Revisión: diciembre del 2000

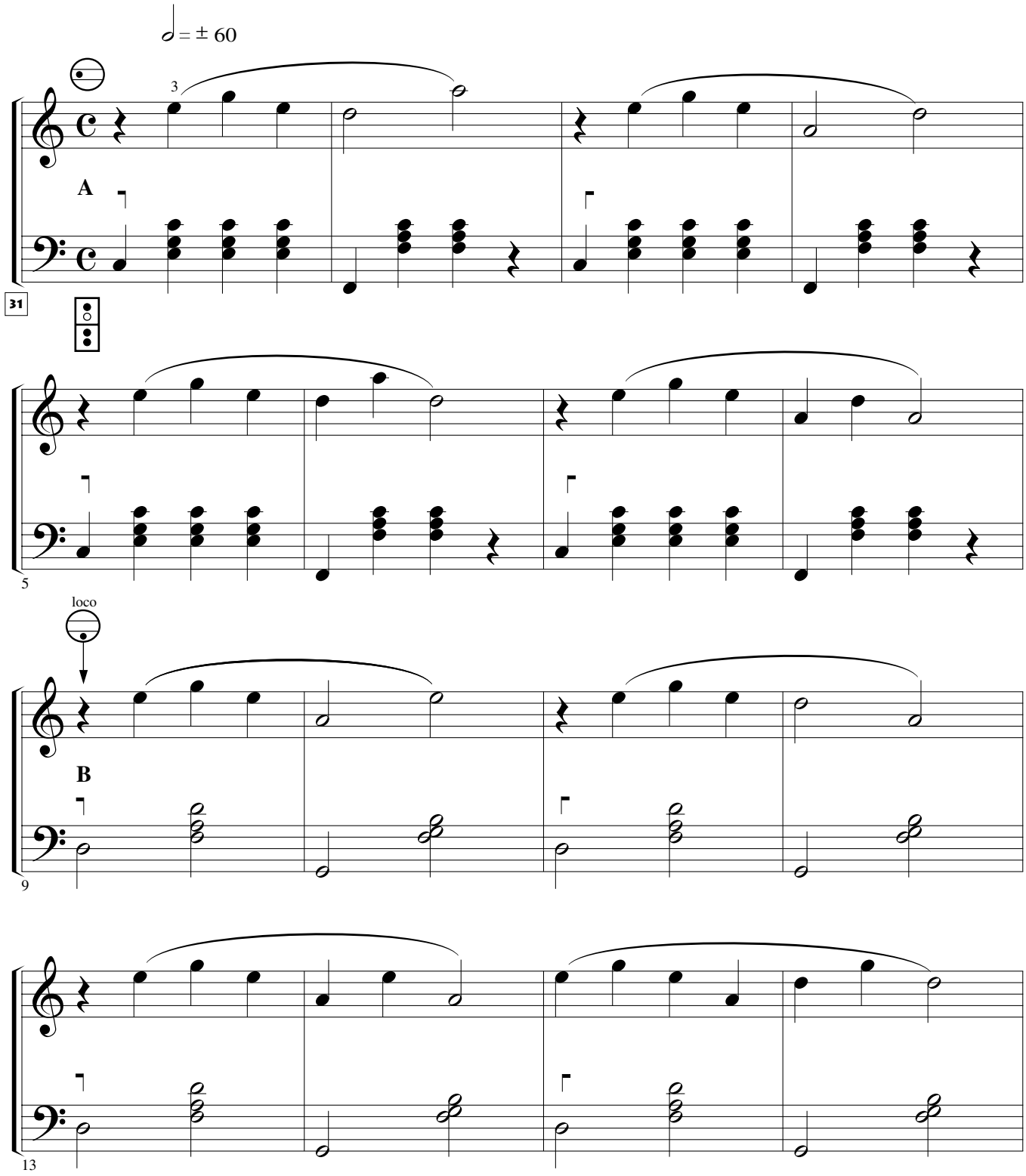
LA HORMIGA, LA PALOMA Y EL CAZADOR

Una hormiga que fue a beber en una fuente cayó en el agua y se ahogaba. Viendo lo cual una paloma, que estaba en el árbol próximo, le echó una rama, en la que se refugió. Llegó en esto un cazador y armó su arco para tirar a la paloma. La hormiga que vio el peligro en que se hallaba su bienhechora, corrió luego y dio un fuerte picotazo al cazador en el pie, éste sintiendo el dolor volvió la cara y dejó caer la flecha, a cuyo ruido advirtiendo la paloma el peligro, se escapó...

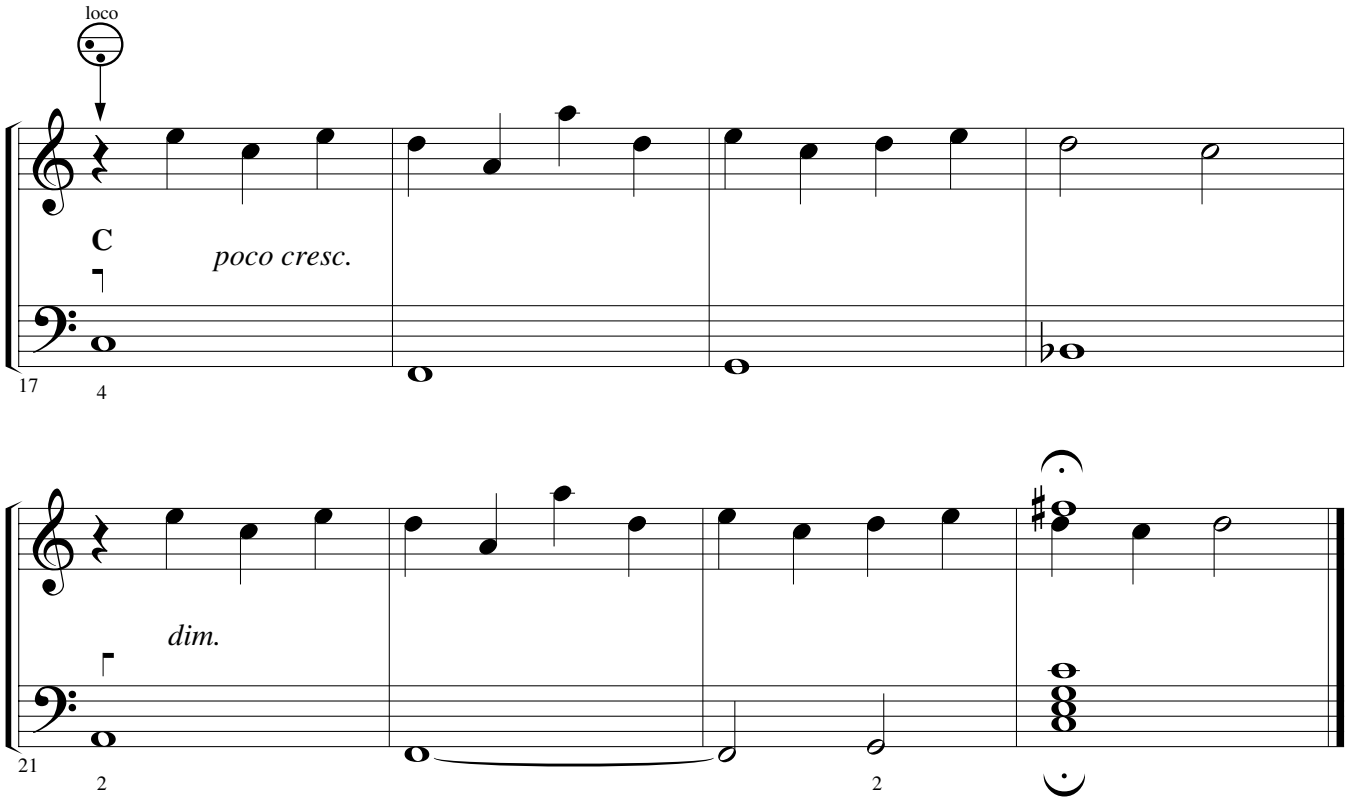


© Tito Marcos. Método de acordeón. Revisión: diciembre del 2000

SUEÑO EN TRES PARTES



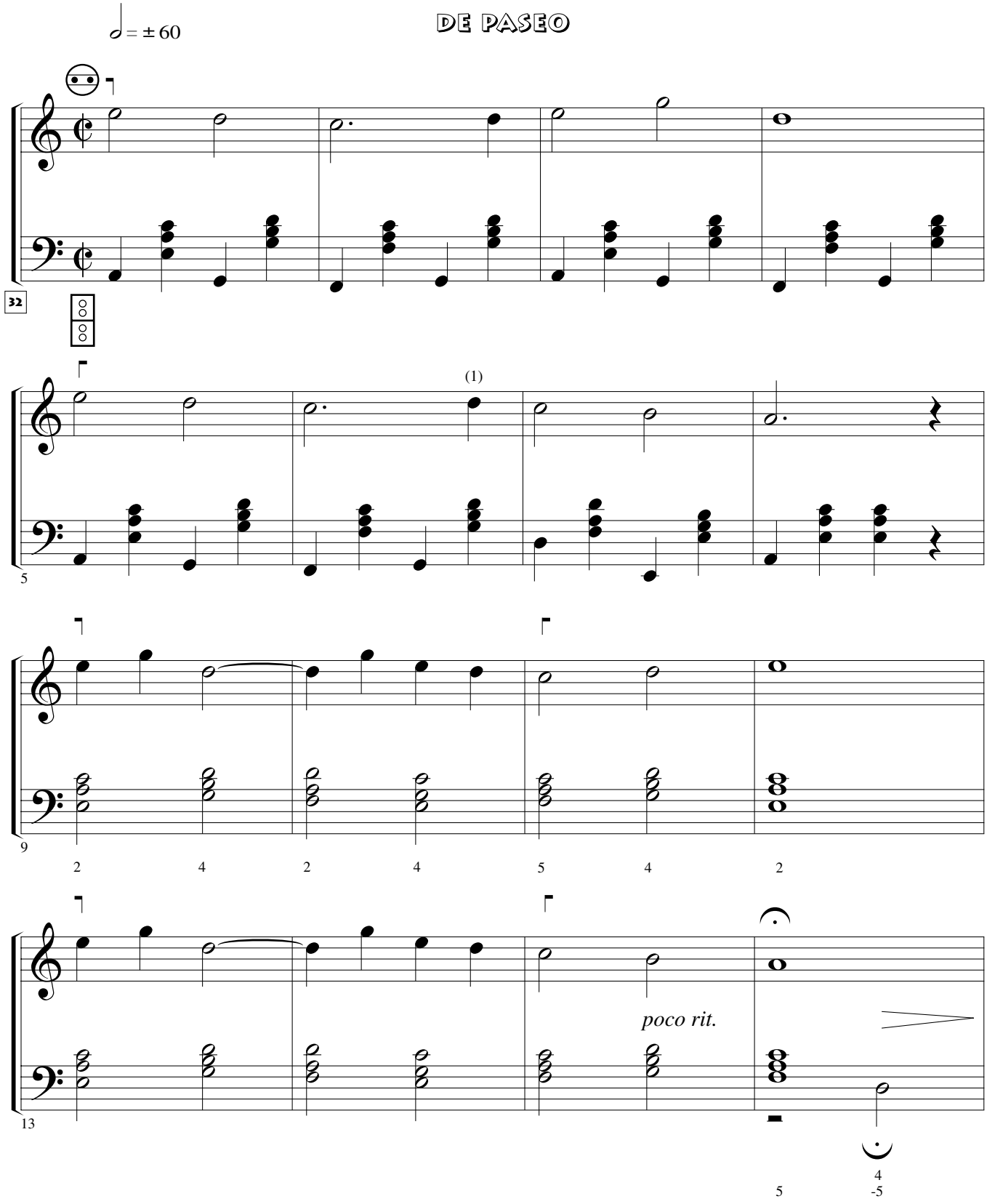
© Tito Marcos. Método de acordeón. Revisión: diciembre del 2000



• Indicar cuántos tipos de acompañamiento hay, y en qué se diferencian…

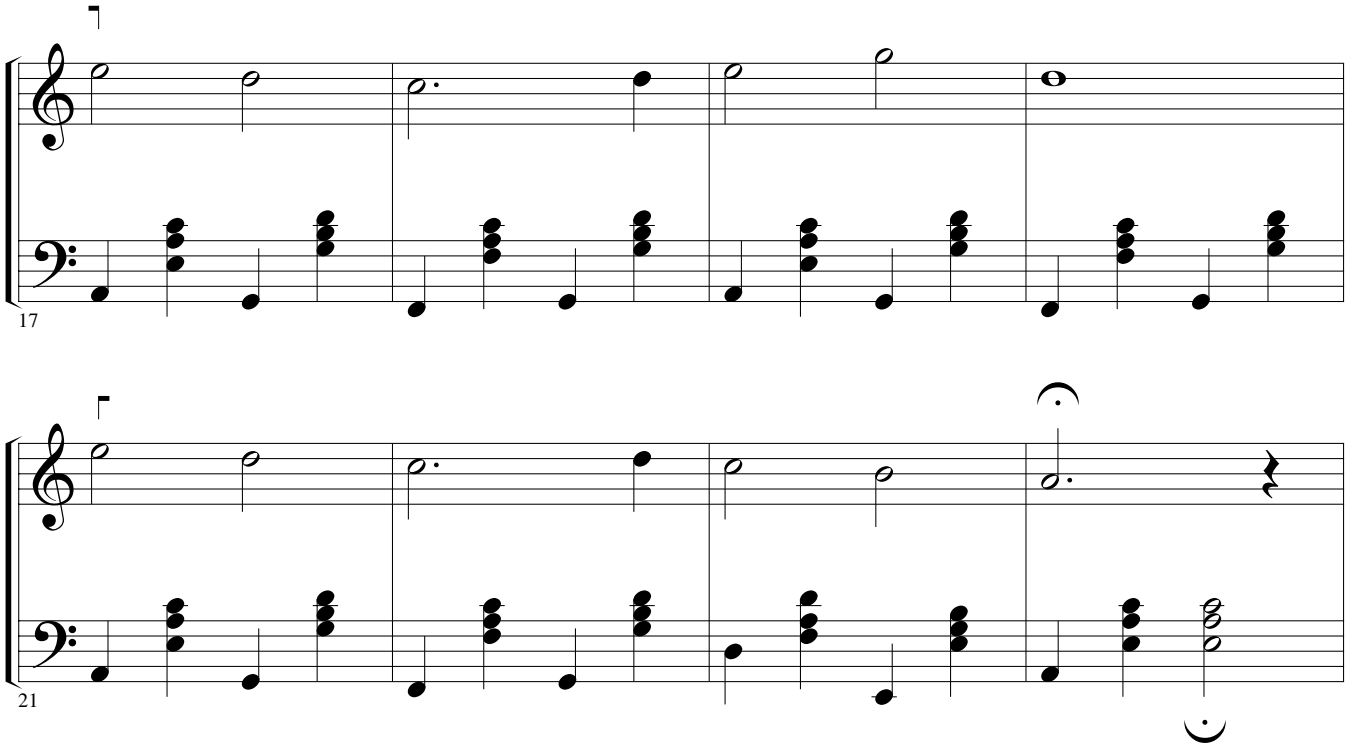
© Tito Marcos. Método de acordeón. Revisión: diciembre del 2000

DE PASEO



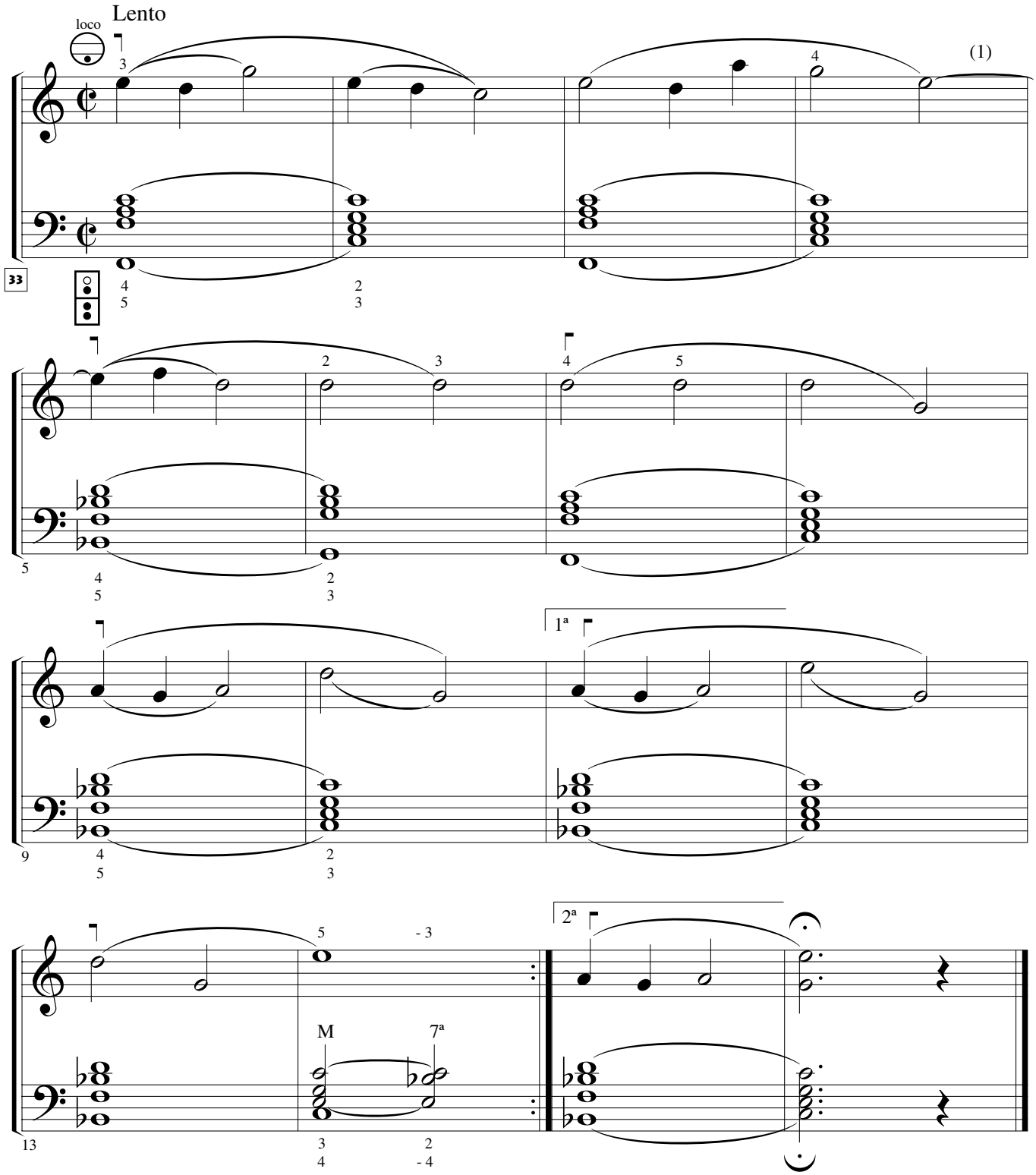
(1) El alumno escribirá dos posibles digitaciones, de las cuales elegirá una, argumentando su elección…

© Tito Marcos. Método de acordeón. Revisión: diciembre del 2000



© Tito Marcos. Método de acordeón. Revisión: diciembre del 2000

MAR EN CALMA

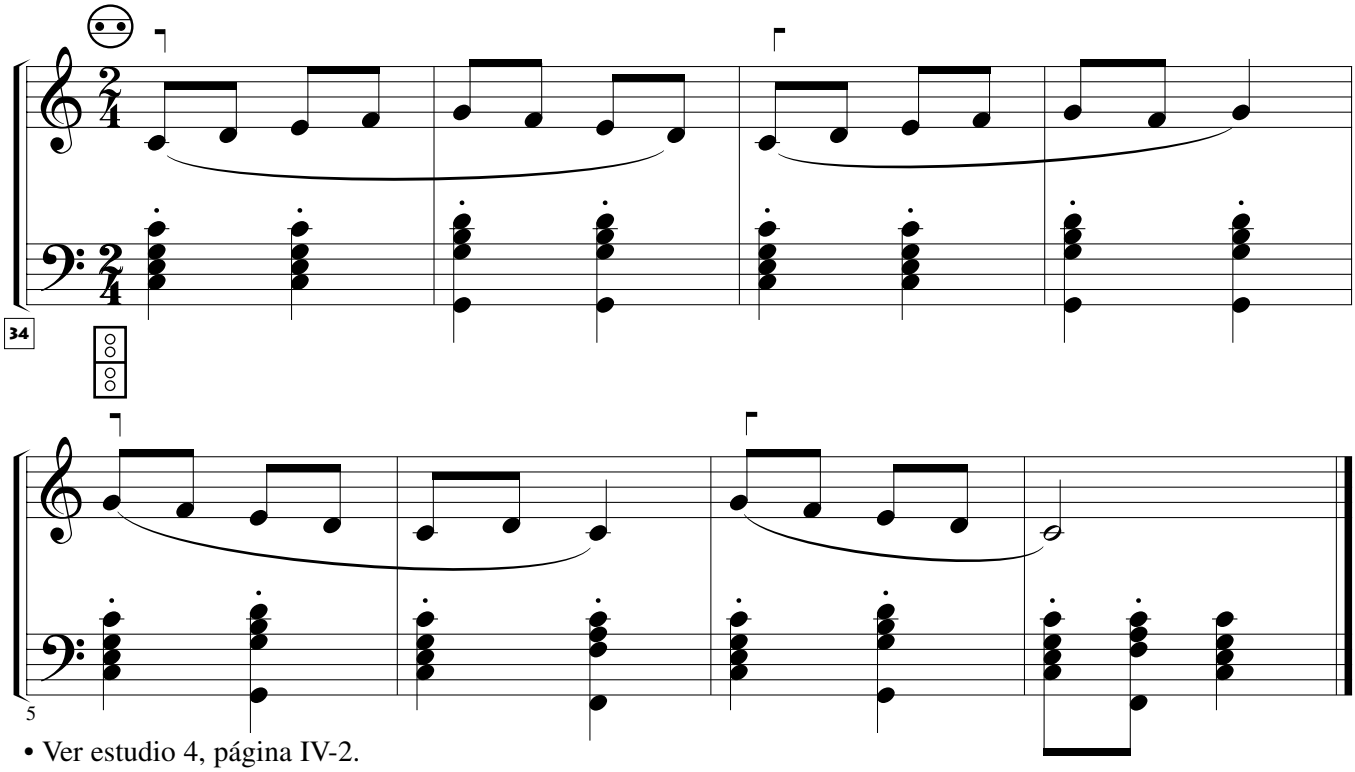


- Tocar bien ligada la mano izquierda, preparando los dedos de un compás mientras se toca el anterior.
- Poner atención en la sincronización de ataque y cese sonoros en ambas manos.

(1) Diferenciar entre los distintos tipos de ligaduras: de unión, de articulación y de fraseo.

© Tito Marcos. Método de acordeón. Revisión: diciembre del 2000

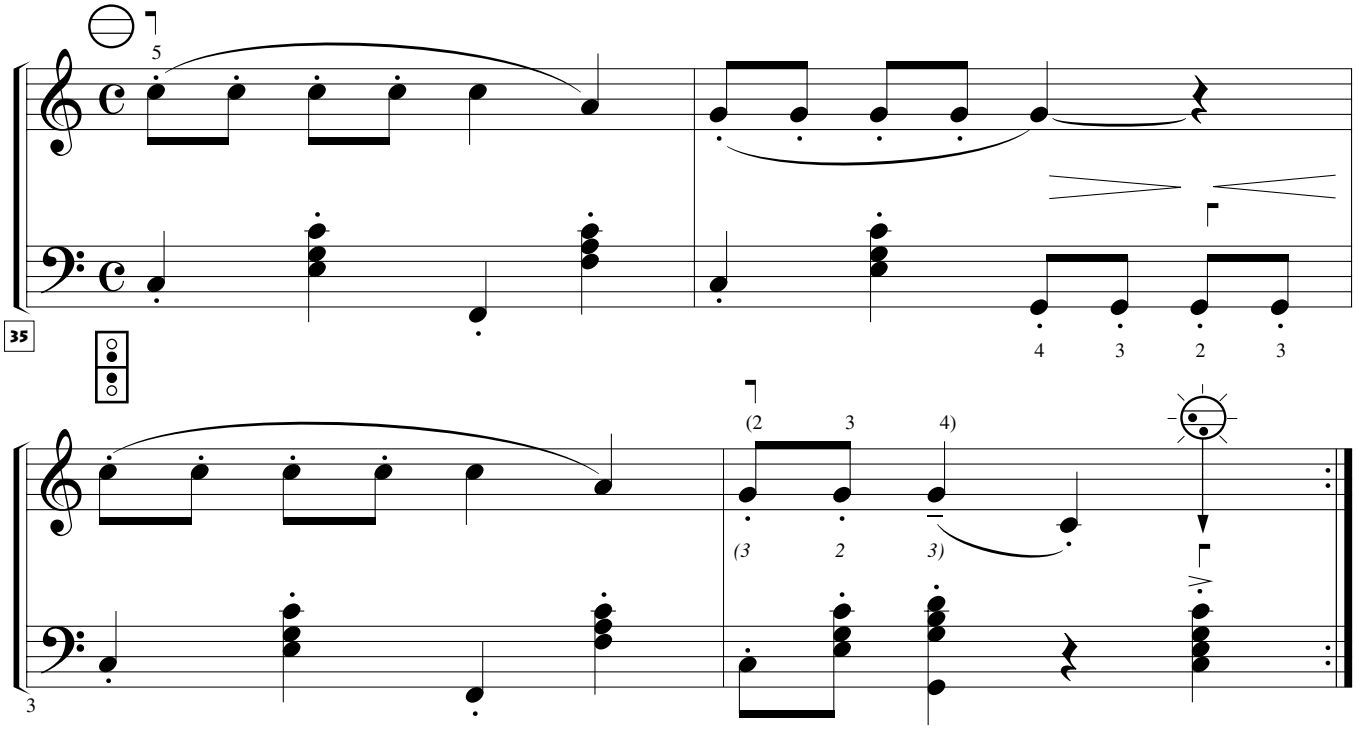
CORCHEAS



• Ver estudio 4, página IV-2.

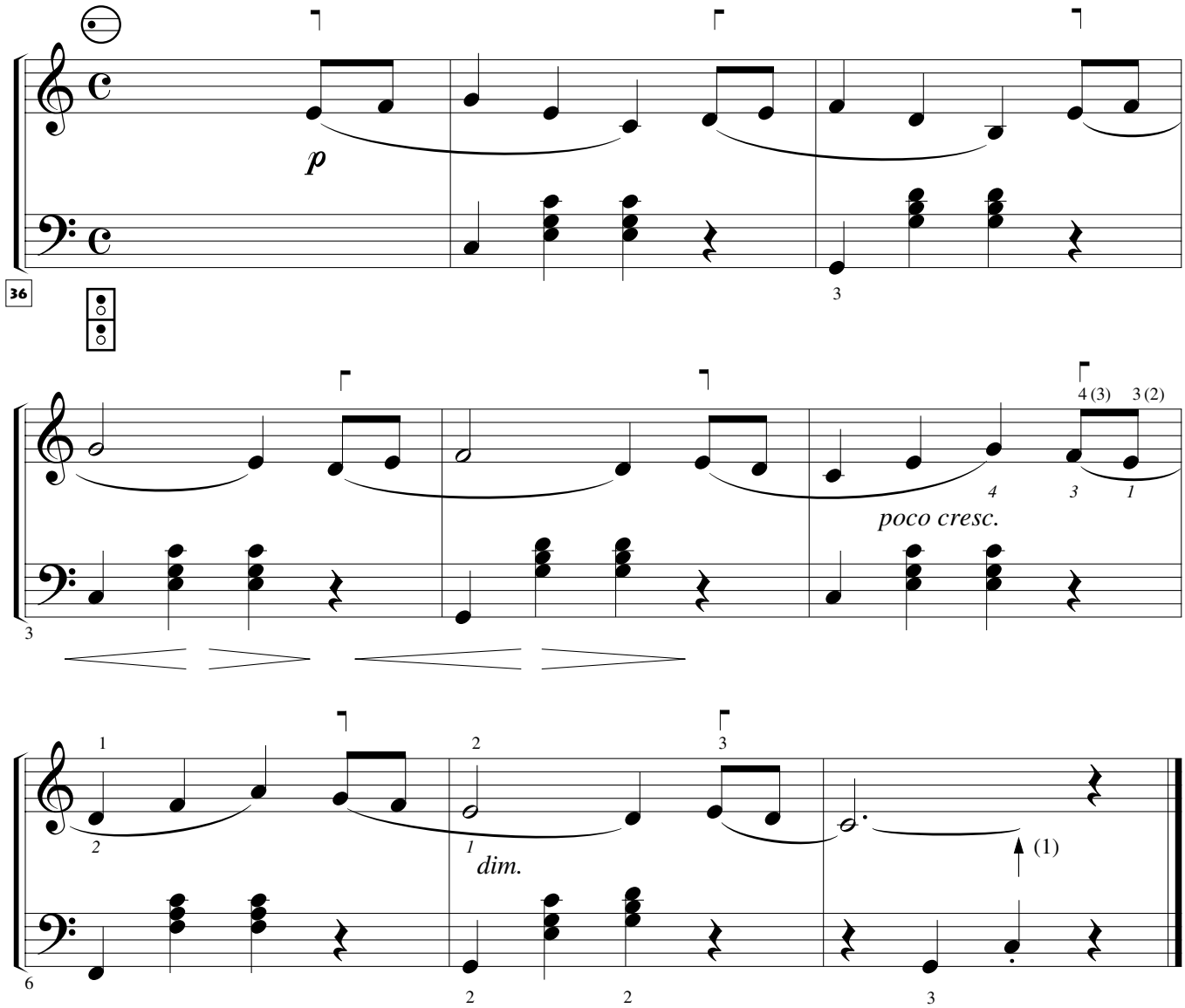
LA PELOTA

Movido



© Tito Marcos. Método de acordeón. Revisión: diciembre del 2000

ESCENA INFANTIL

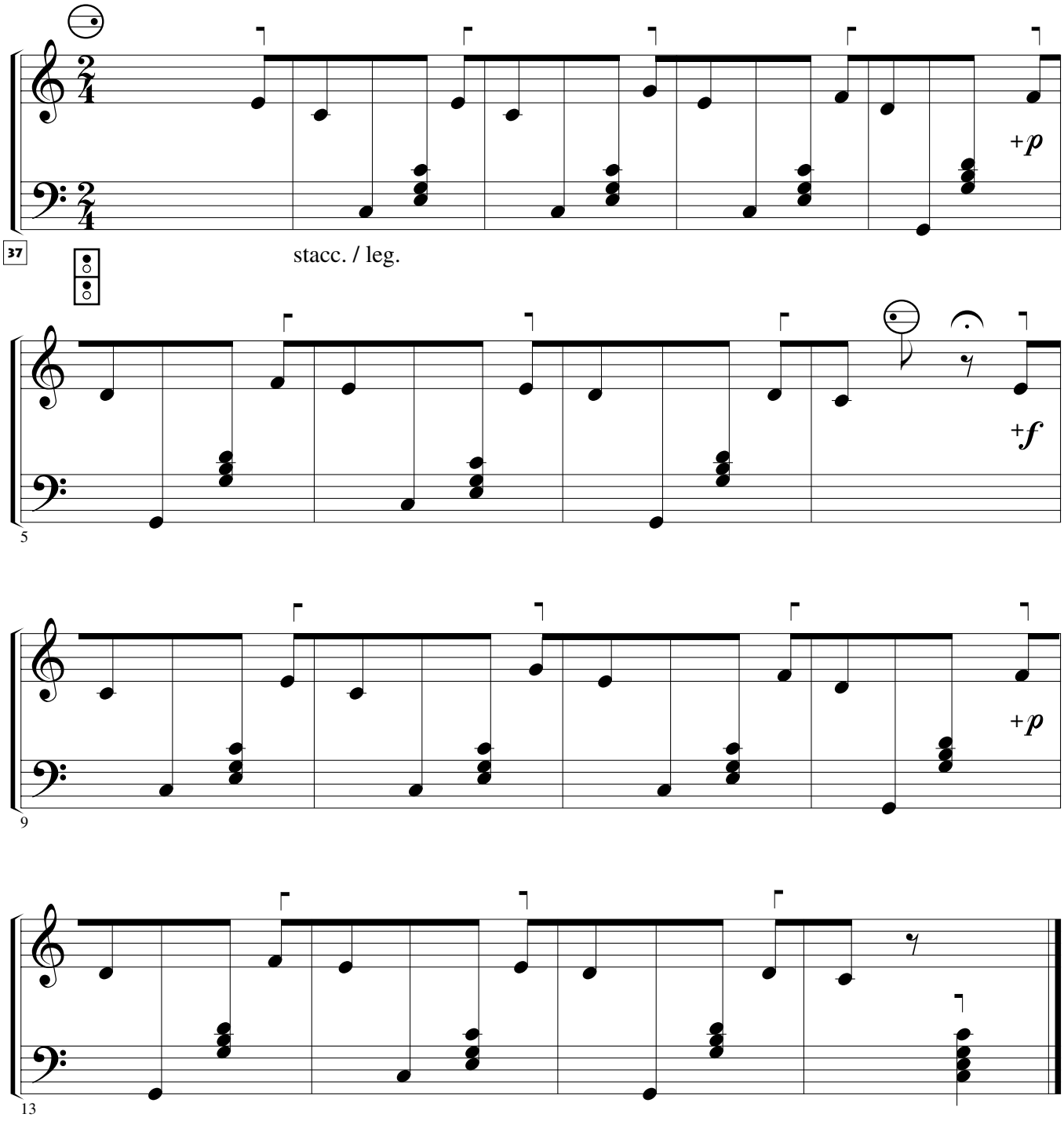


• Analizar los cambios de posición en la mano derecha (teclas): ¿cuántos hay?, ¿cómo y cuándo se producen -según las distintas opciones de digitación-?, etc.

(1) Cese simultáneo de la pulsación en ambas manos.

© Tito Marcos. Método de acordeón. Revisión: diciembre del 2000

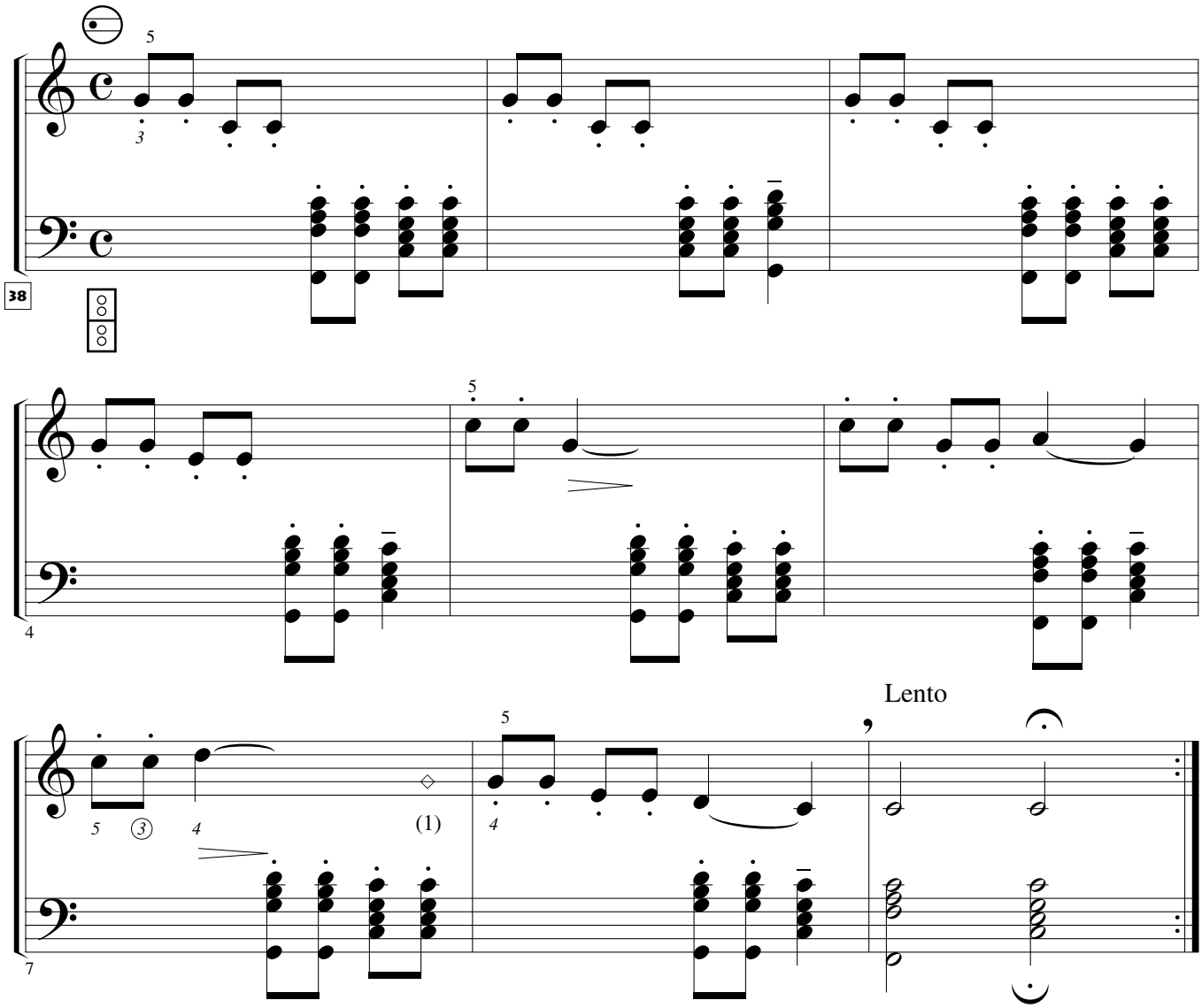
ARRITMIA



- Marcar con el pie los tiempos fuertes del compás.
- Marcar con el pie los cambios de fuelle…

© Tito Marcos. Método de acordeón. Revisión: diciembre del 2000

NIÑOS CONVERSANDO

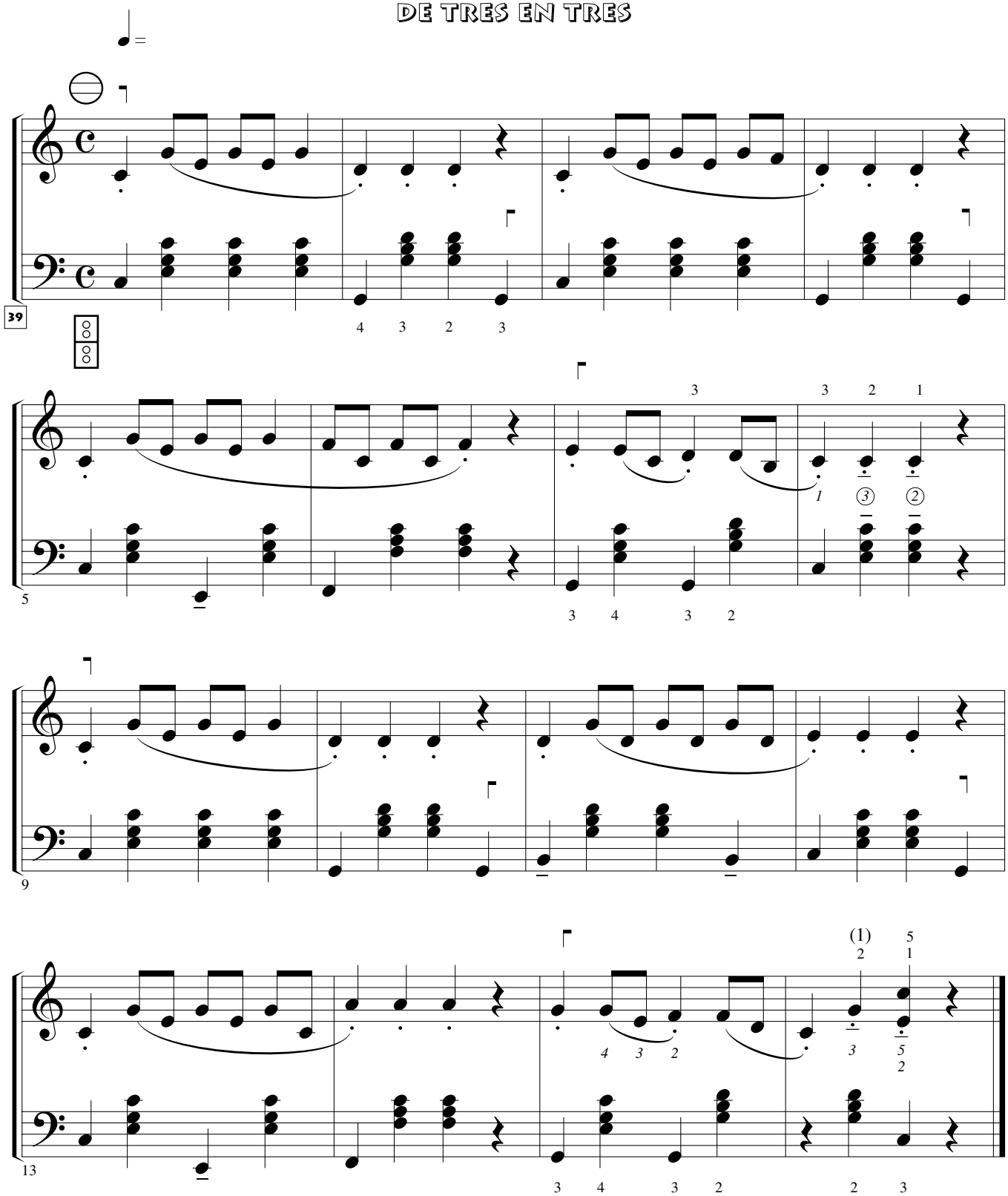


- Emplear cambios de registro y fuelle.
- Forma: Imitación rítmica: 9 compases, dos periodos de 4 compases y una "coda" conclusiva.

(1) Preparar posición…

© Tito Marcos. Método de acordeón. Revisión: diciembre del 2000

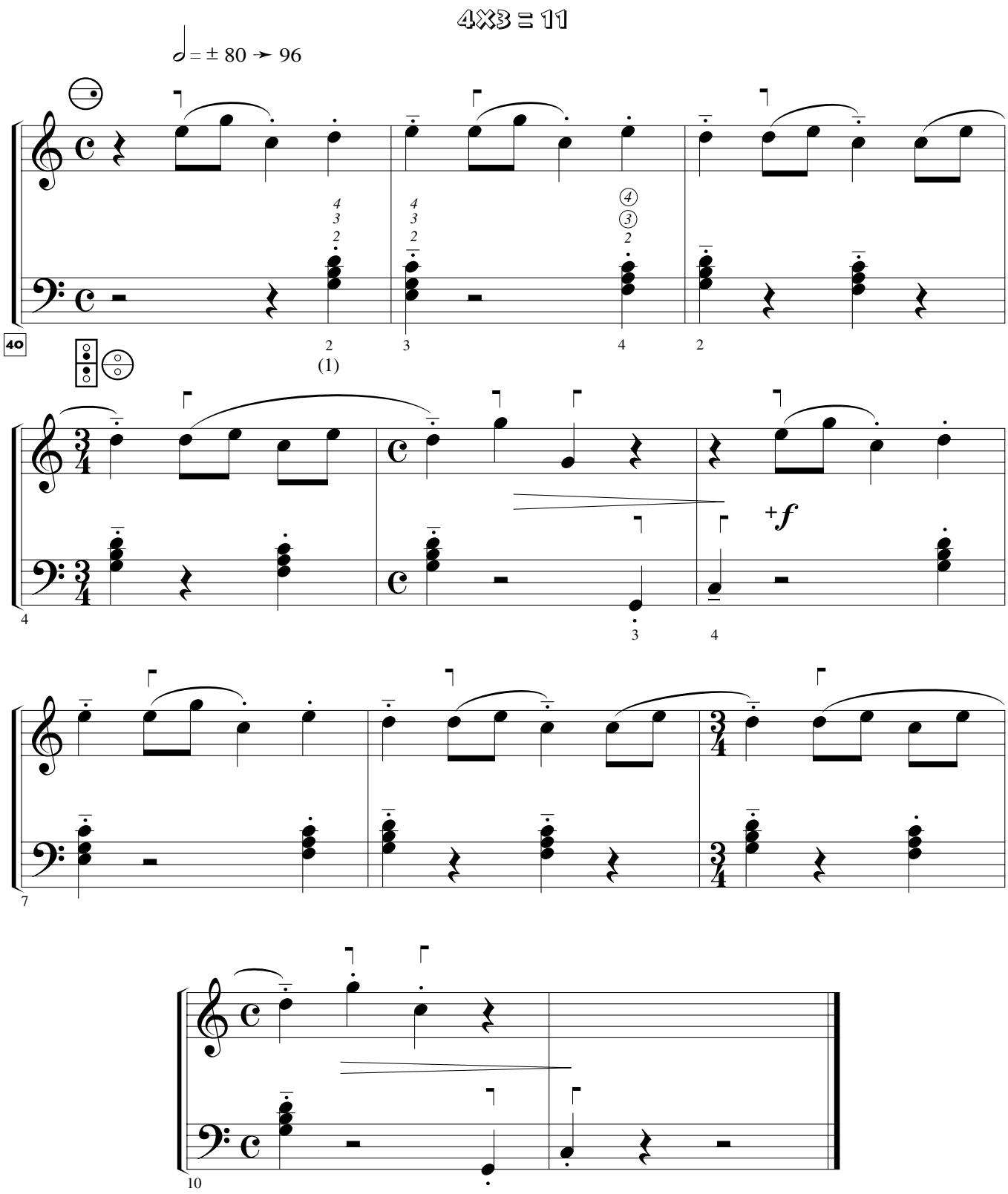
DE TRES EN TRES



• Analizar fraseo, articulación y características melódicas.

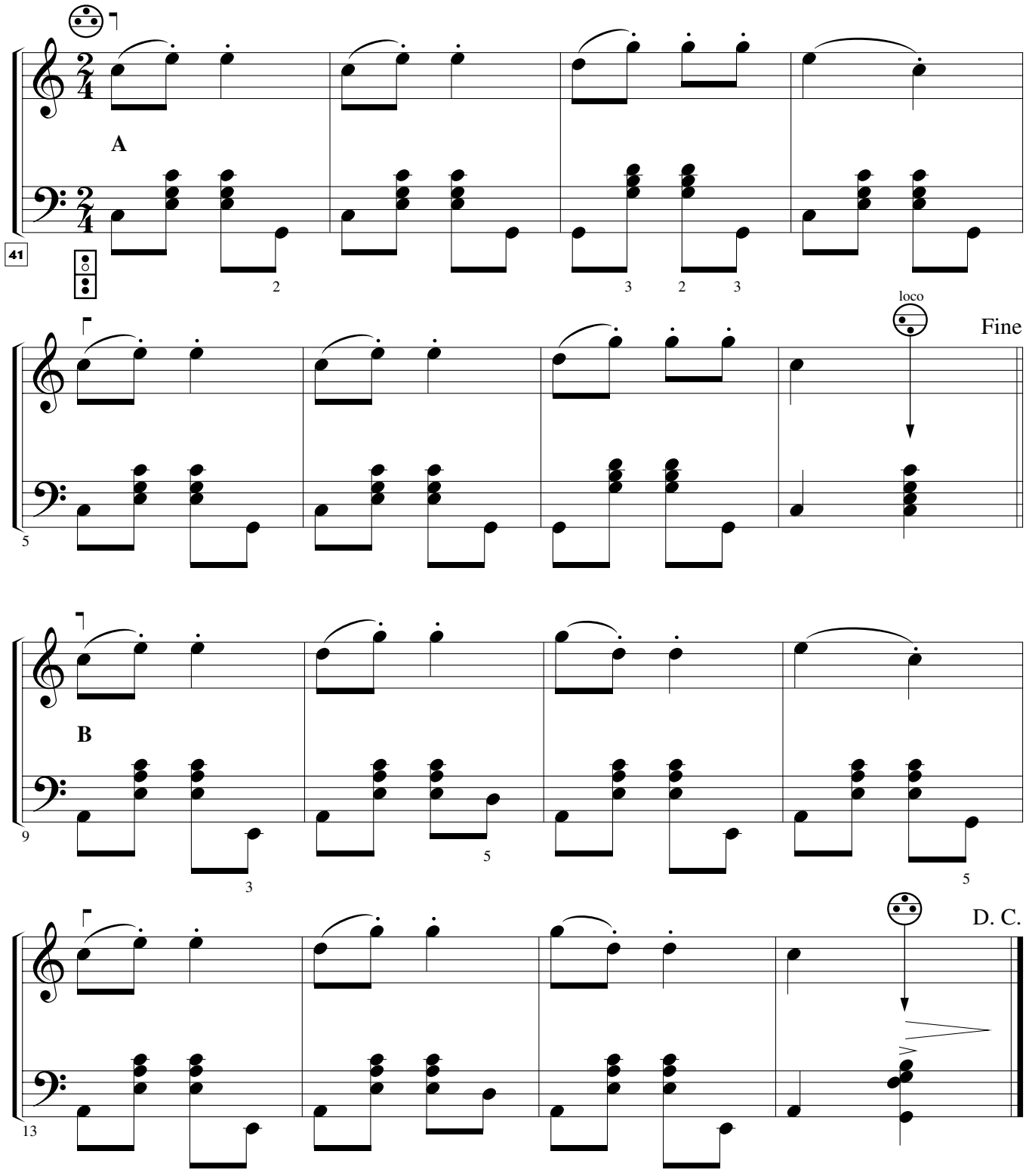
(1) Asegurar el cambio de posición mirando al teclado…, luego sin mirar, (memorizando la posición…)

© Tito Marcos. Método de acordeón. Revisión: diciembre del 2000



(1) Otra posibilidad de interpretación: acordes con MIII (digitación en cursiva) y bajos con MII.

© Tito Marcos. Método de acordeón. Revisión: diciembre del 2000



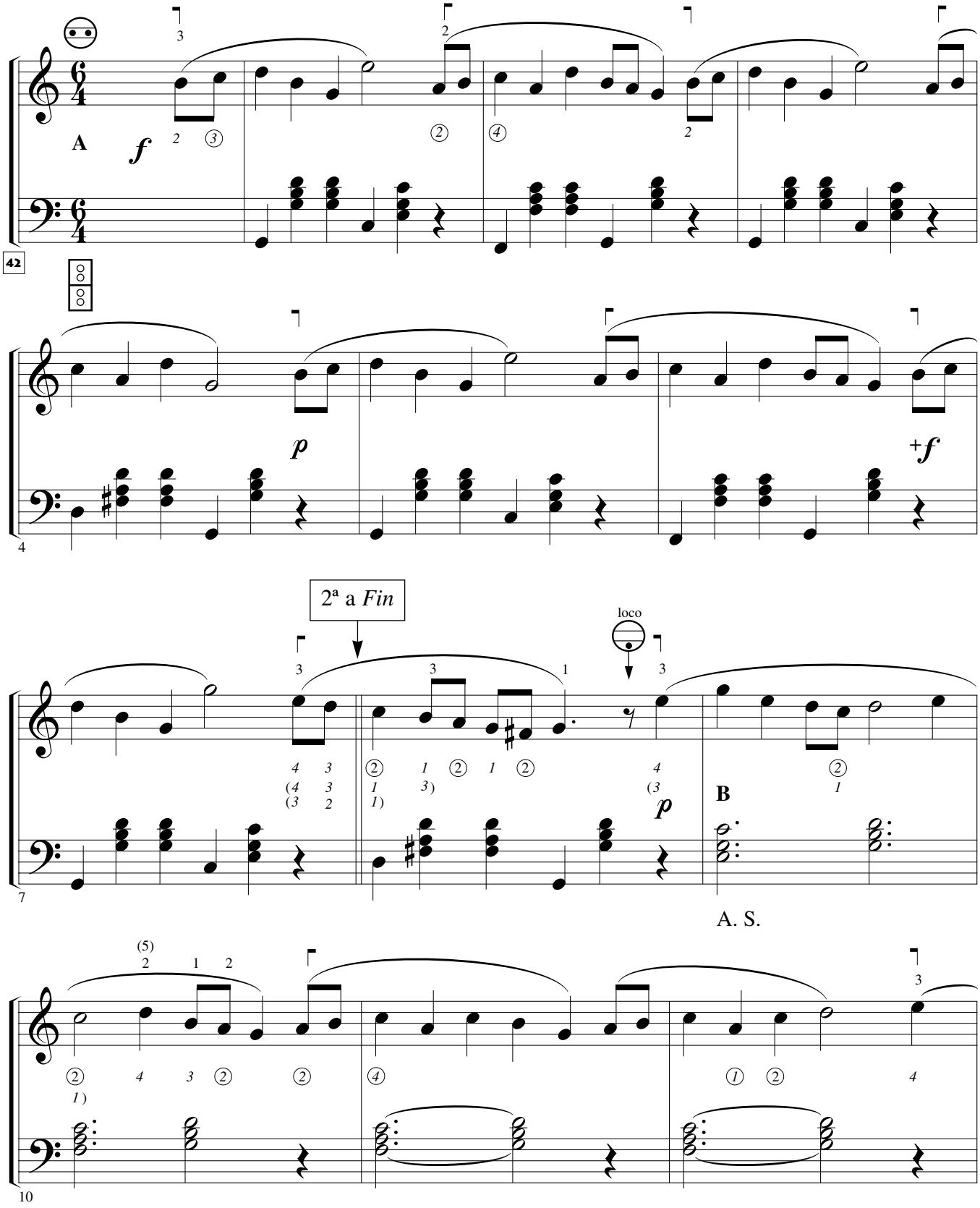
• Tocar la mano izquierda sola, leyendo en voz alta el nombre de los bajos.

• Forma: **A-B-A**, Motivo: , Diseño rítmico: , etc.

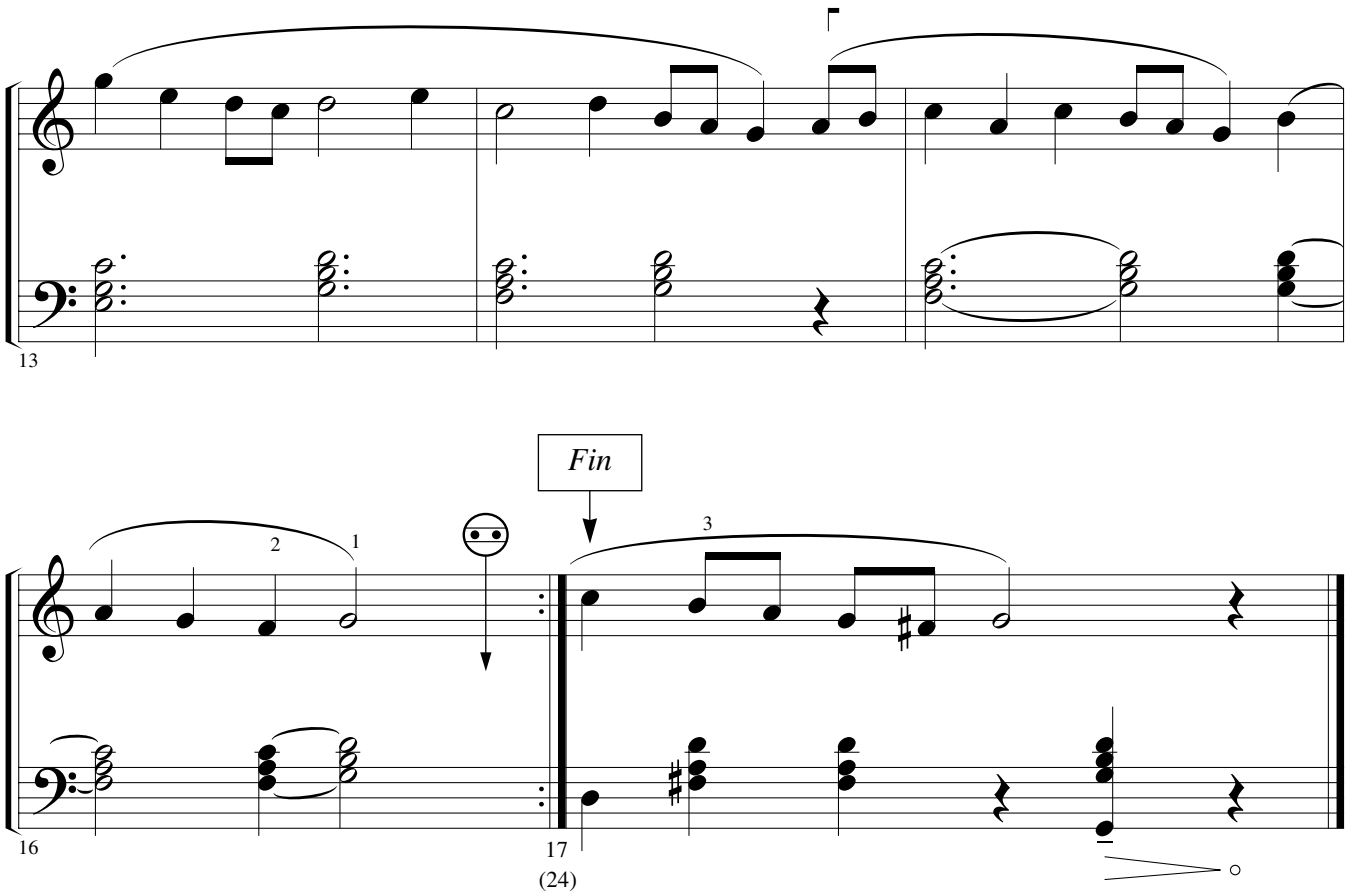
• Acentuar suavemente los tiempos fuertes:

© Tito Marcos. Método de acordeón. Revisión: diciembre del 2000

CANCIÓN

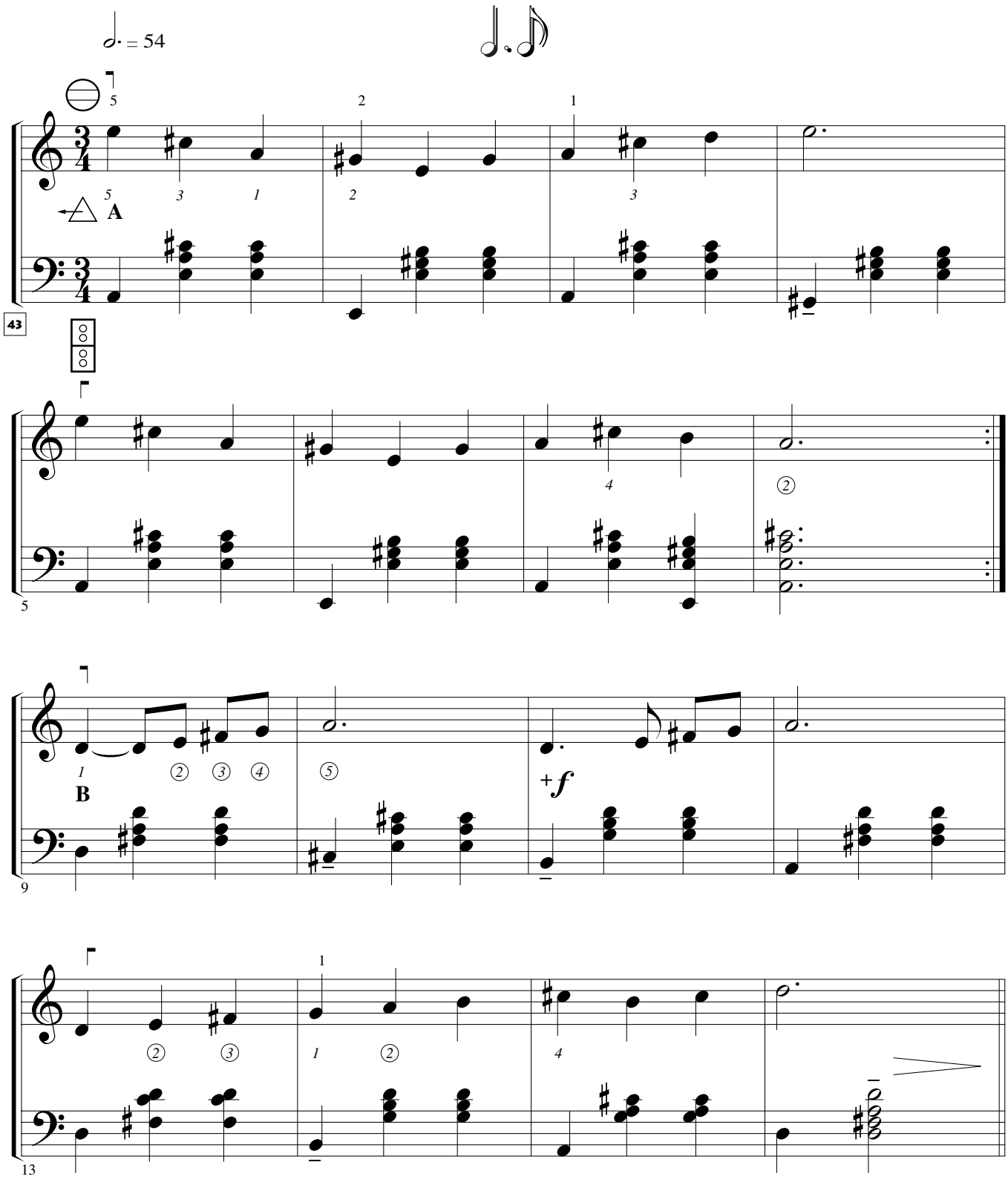


© Tito Marcos. Método de acordeón. Revisión: diciembre del 2000

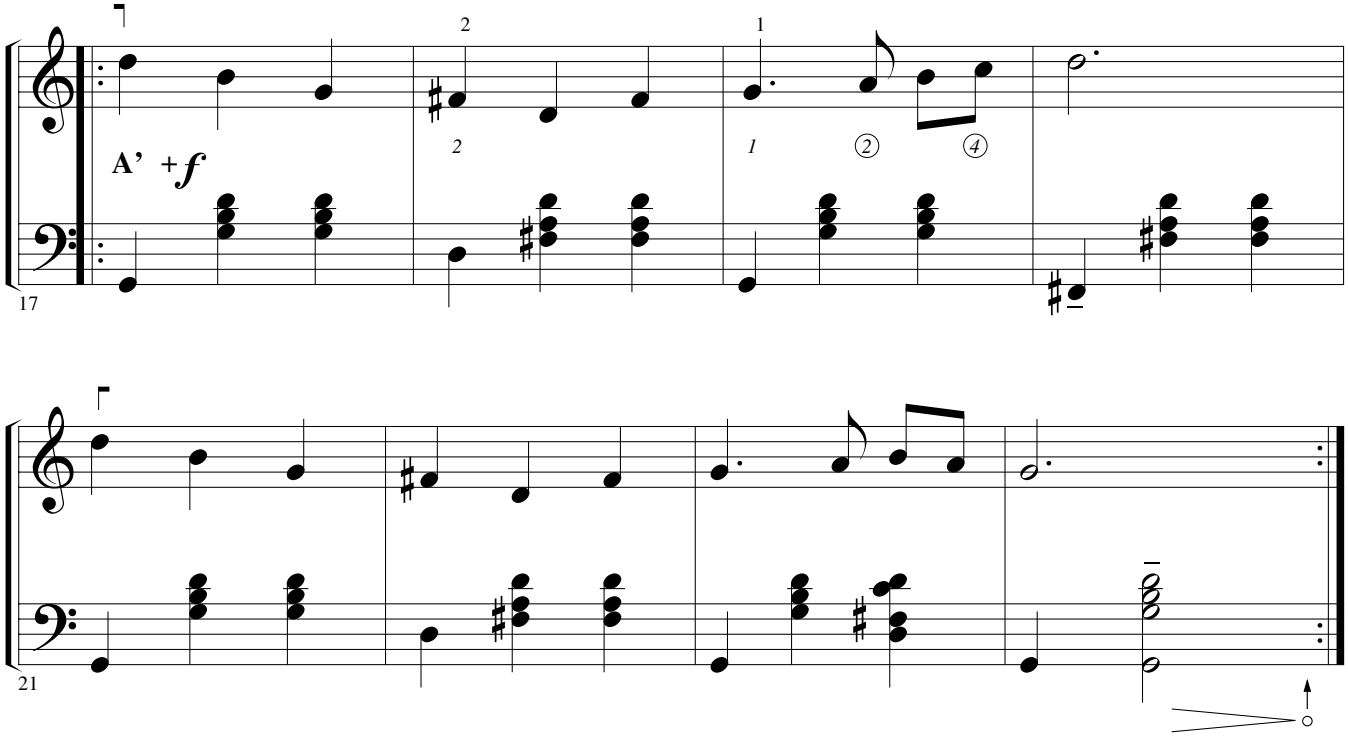


• Analizar los distintos cambios de posición y sus respectivas opciones de digitación…

© Tito Marcos. Método de acordeón. Revisión: diciembre del 2000

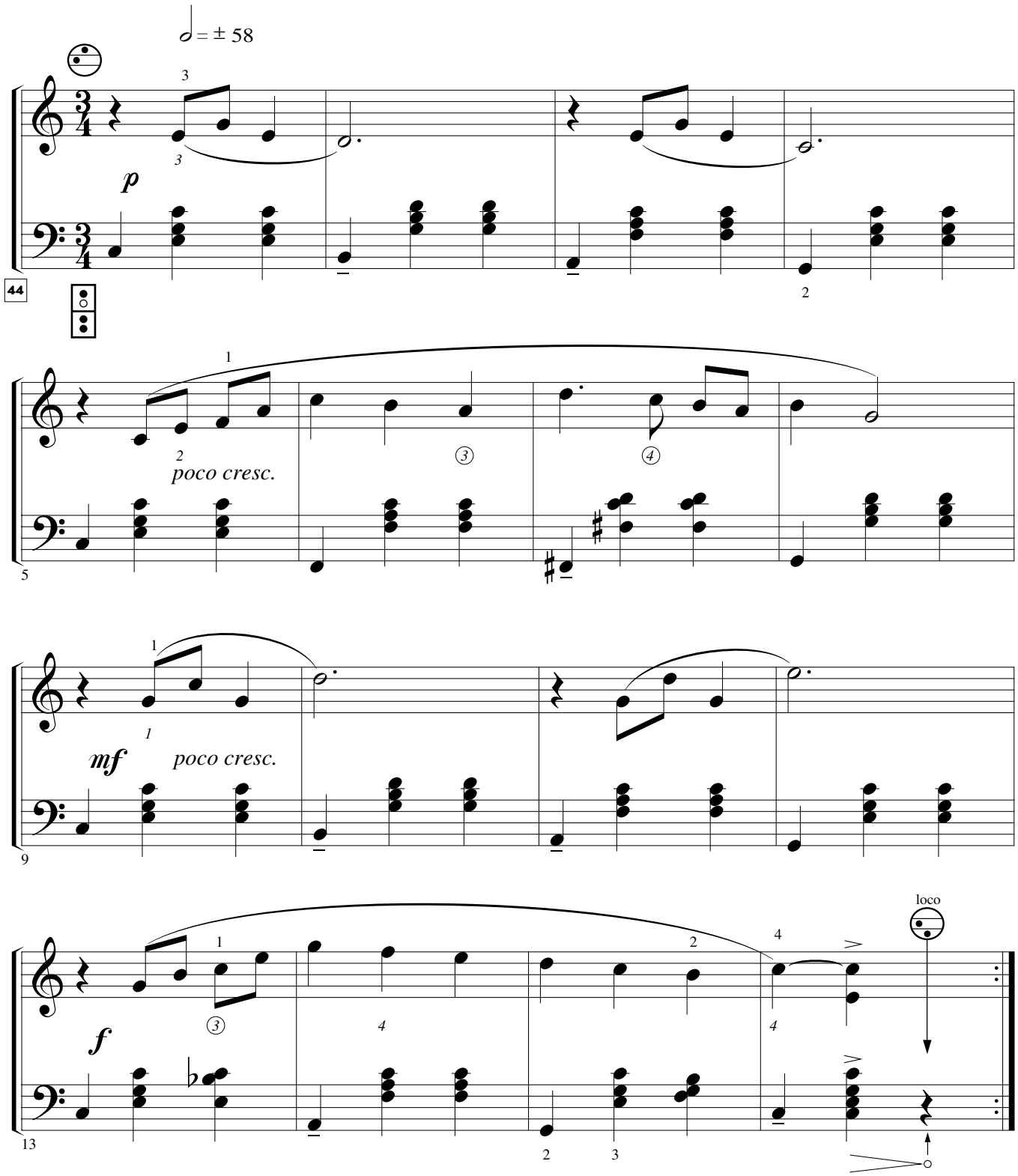


© Tito Marcos. Método de acordeón. Revisión: diciembre del 2000



• Transportar a Sol M…

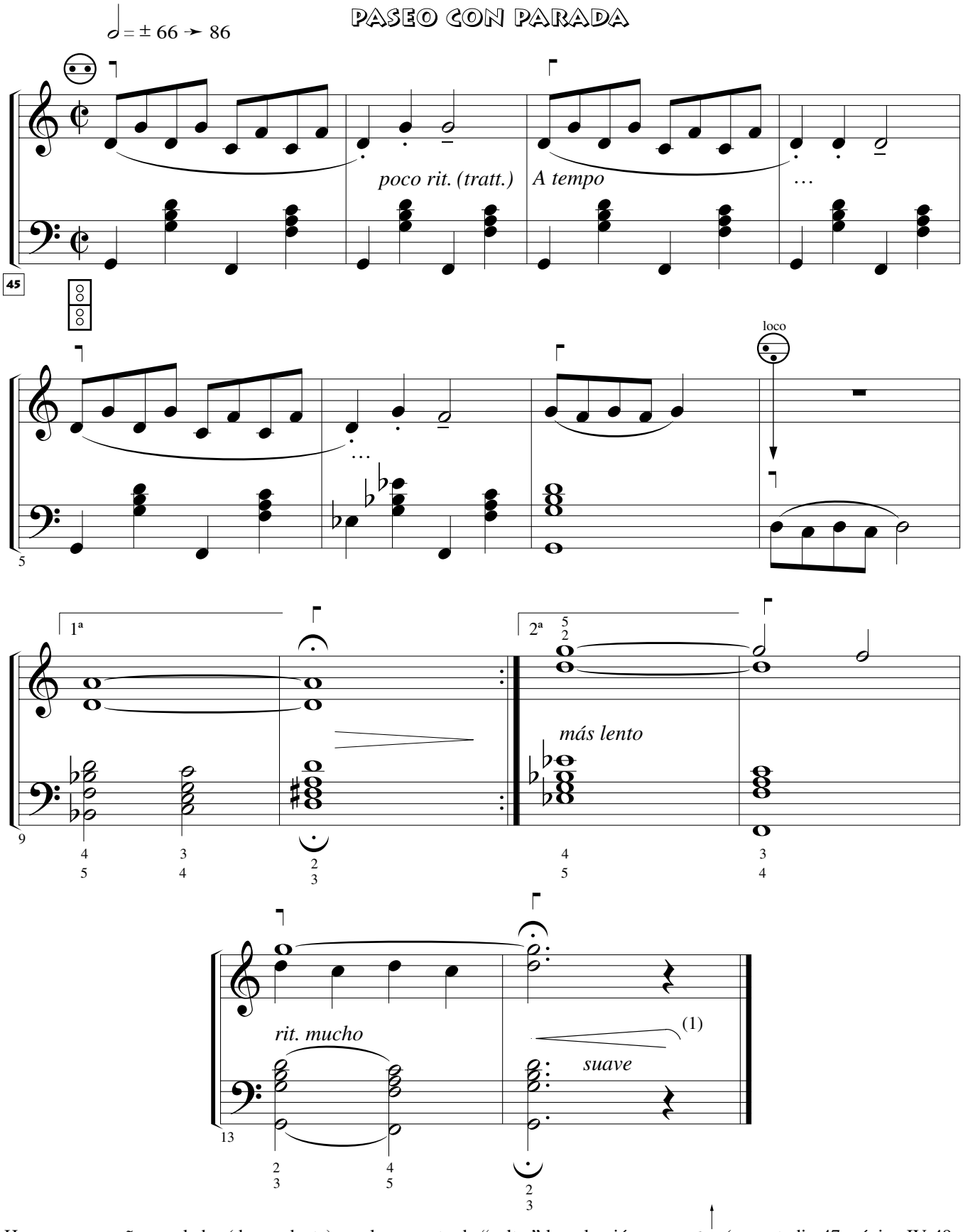
© Tito Marcos. Método de acordeón. Revisión: diciembre del 2000



• Poner las indicaciones de fuelle, teniendo en cuenta la dinámica y la registración.

© Tito Marcos. Método de acordeón. Revisión: diciembre del 2000

PASEO CON PARADA

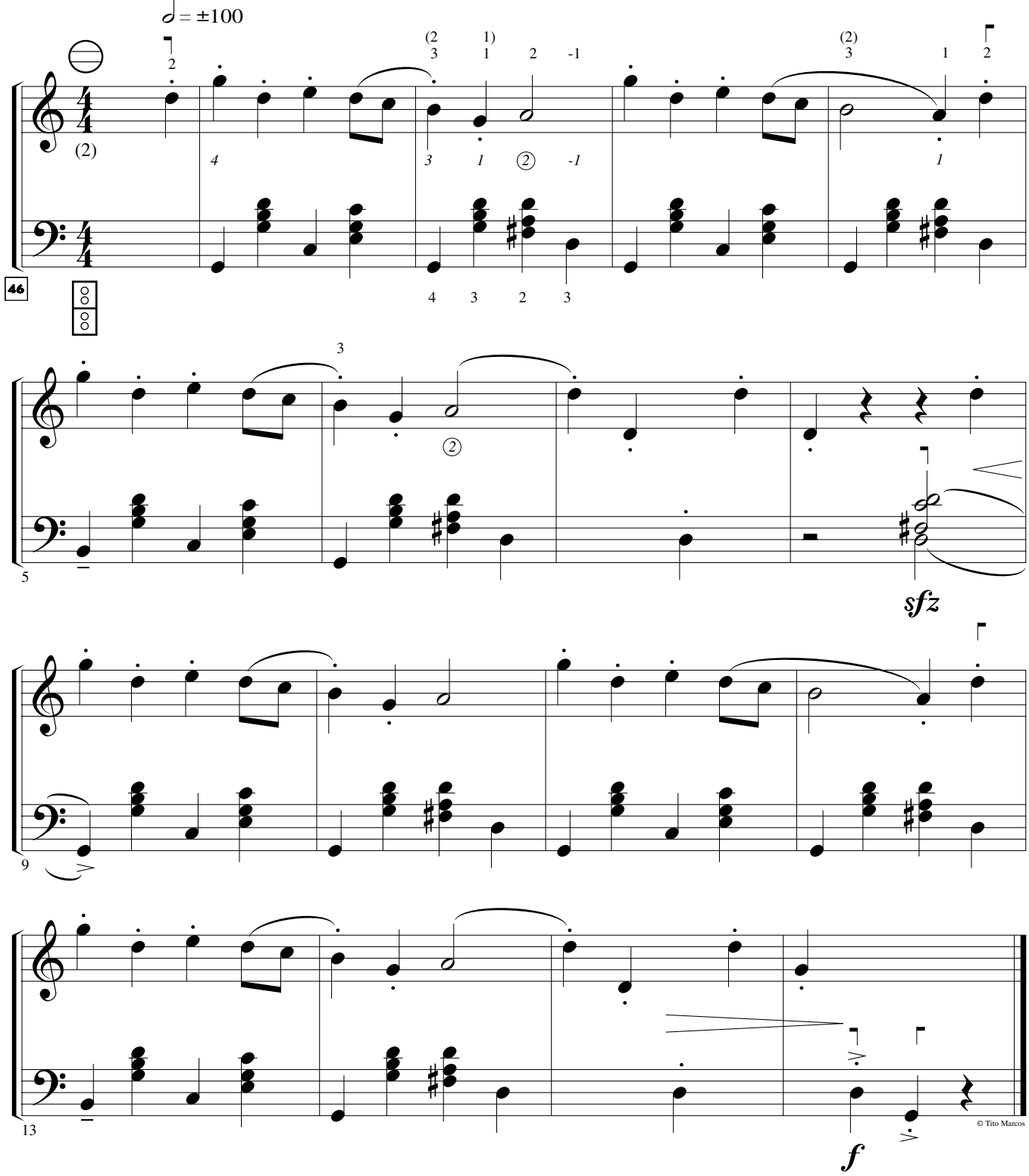


(1) Hacer un pequeño regulador (descendente) en el momento de "soltar" la pulsación: (ver estudio 47, página IV-49, y símbolos, página I-56.

© Tito Marcos. Método de acordeón. Revisión: diciembre del 2000

EL CALVO Y LA MOSCA

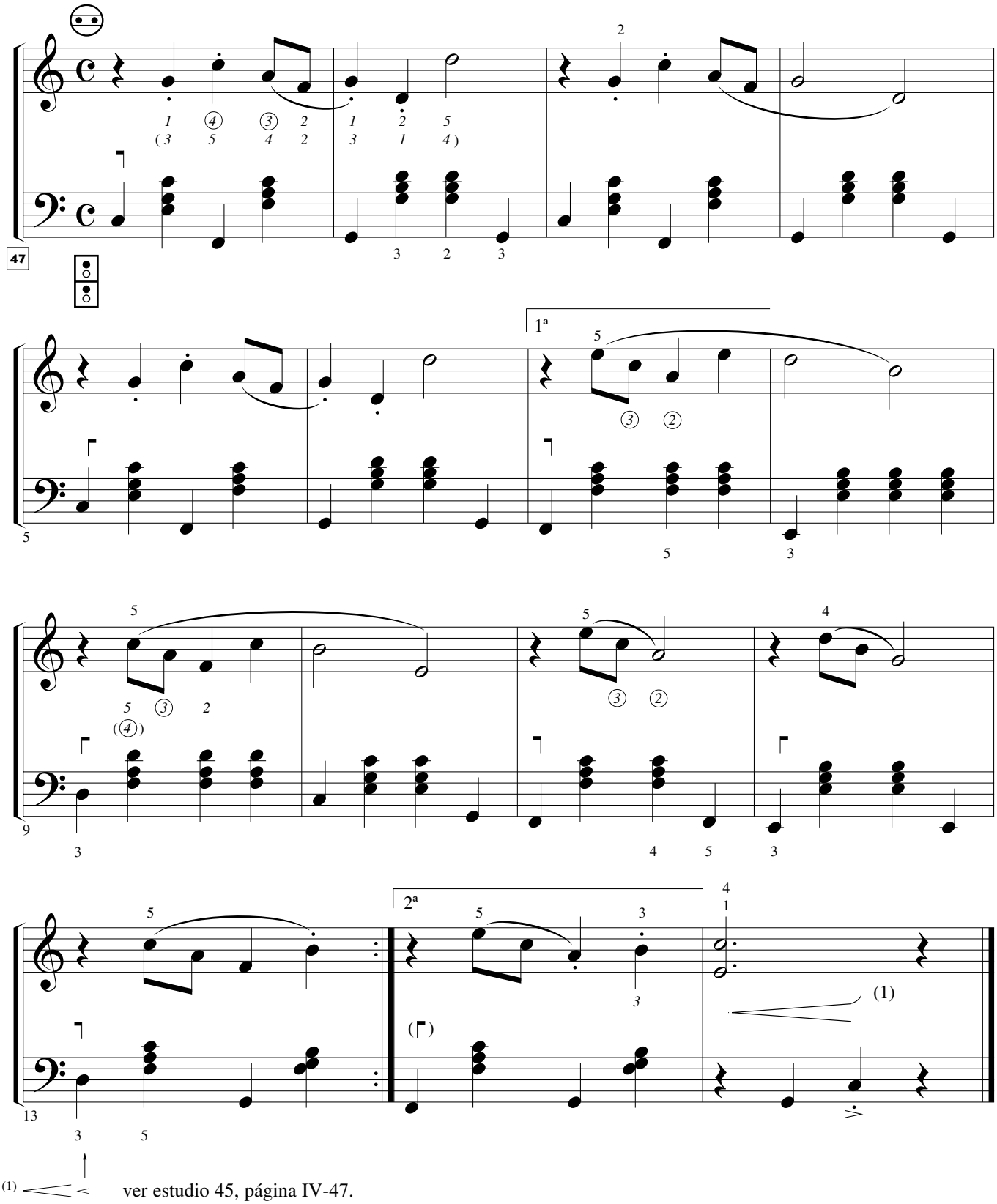
Una mosca picó a un calvo en la cabeza que tenía descubierta y queriendo éste matarla se dio una gran palmada[1] en la calva. Ella entonces burlándose de él, proseguía molestándolo, por lo cual le dijo el calvo: Aunque me hiera y me moleste, fácilmente me reconcilio conmigo; pero a ti animalejo vil, me alegraré matarte aunque sea con detrimento de mí mismo.



[1] ¿En qué compases se da la palmada?
[2] Transportar a Re mayor (4ª inferior) o La Mayor (2ª superior)…

© Tito Marcos. Método de acordeón. Revisión: diciembre del 2000

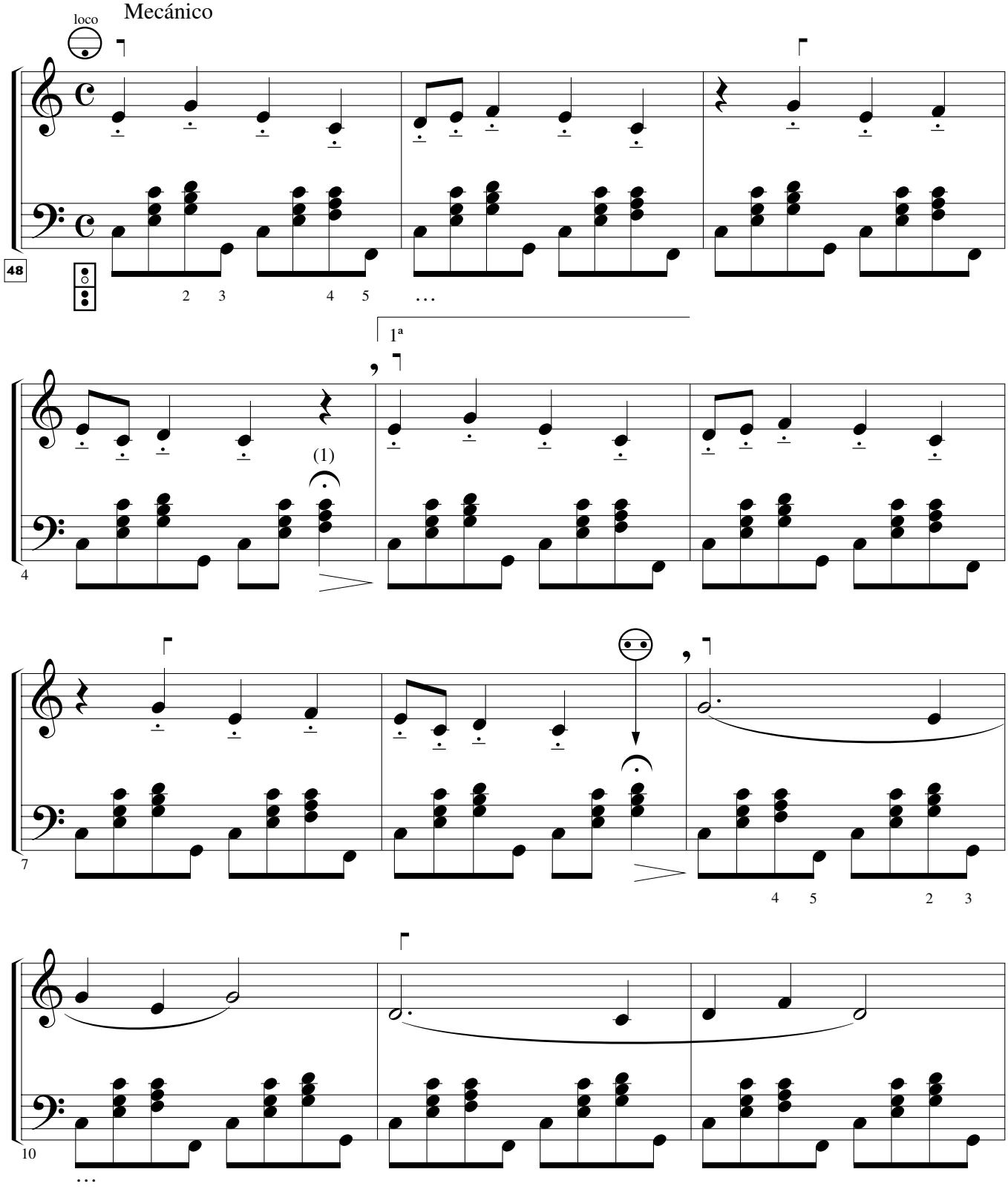
UN DÍA SIN COLEGIO



(1) ver estudio 45, página IV-47.

© Tito Marcos. Método de acordeón. Revisión: diciembre del 2000

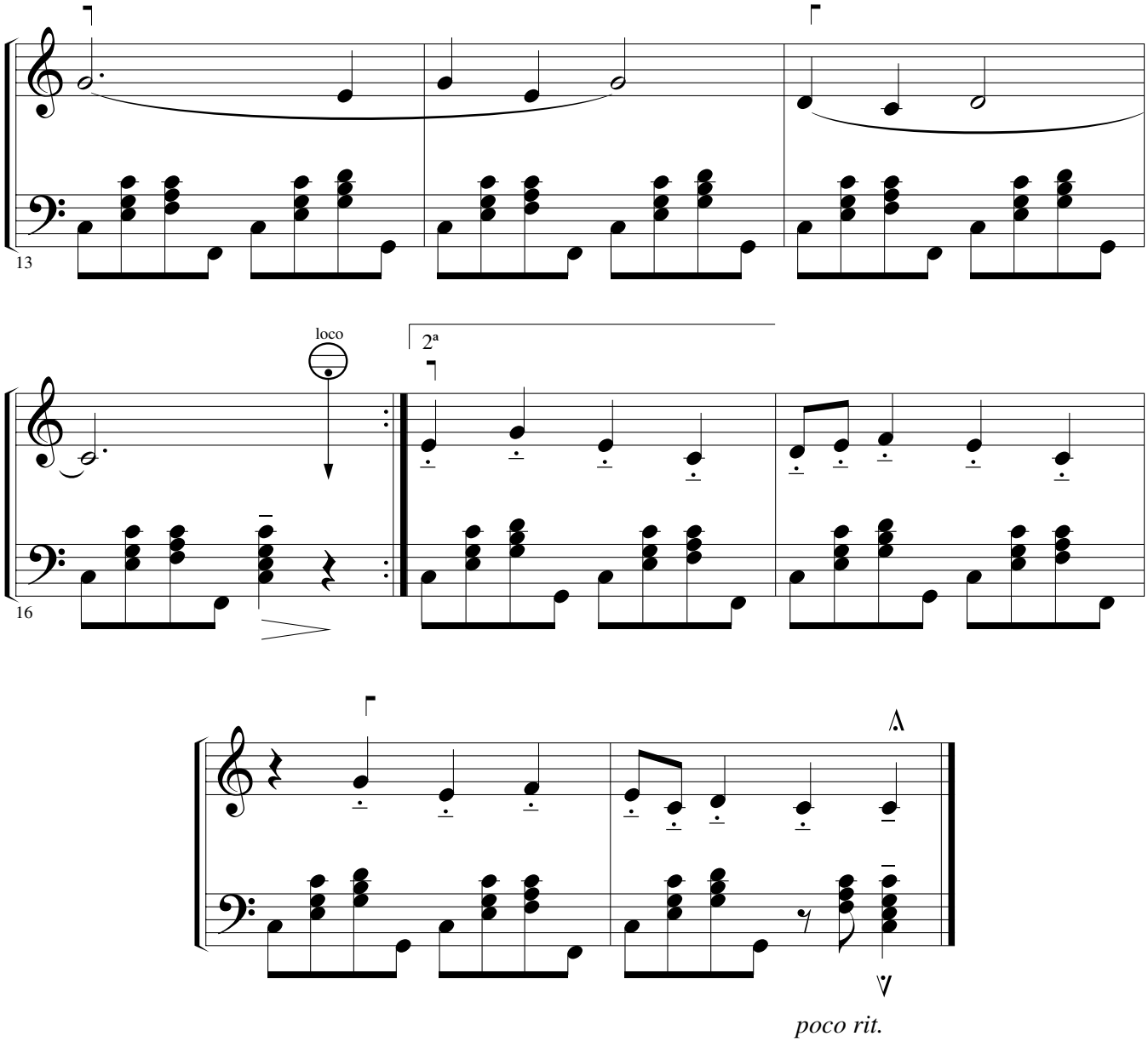
EL ROBOT CANTANTE



• Estudiar el acompañamiento rítmico (pedal rítmico, ostinato, etc.) por separado.

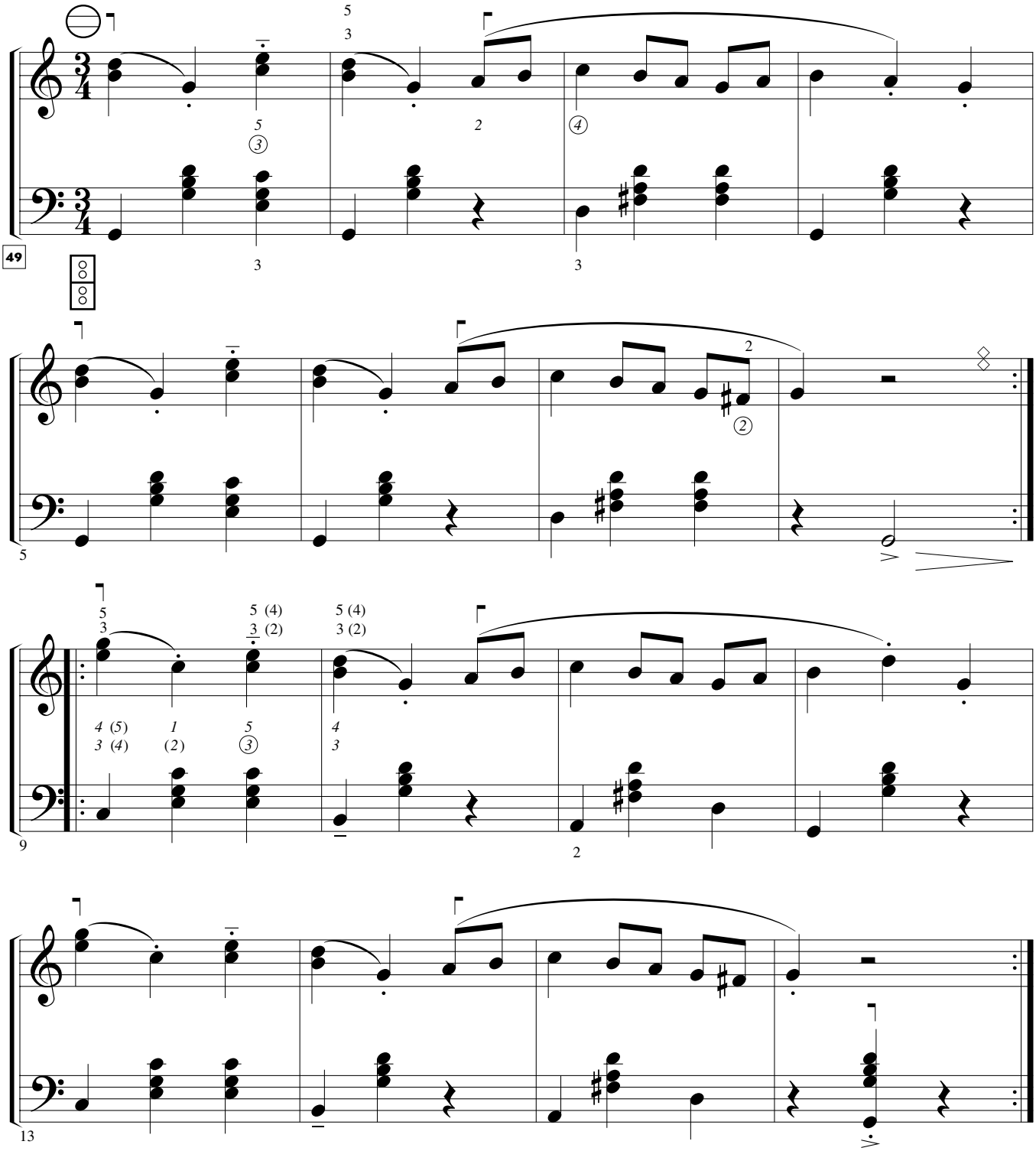
(1) 𝄐 = ± 3 tiempos…

© Tito Marcos. Método de acordeón. Revisión: diciembre del 2000



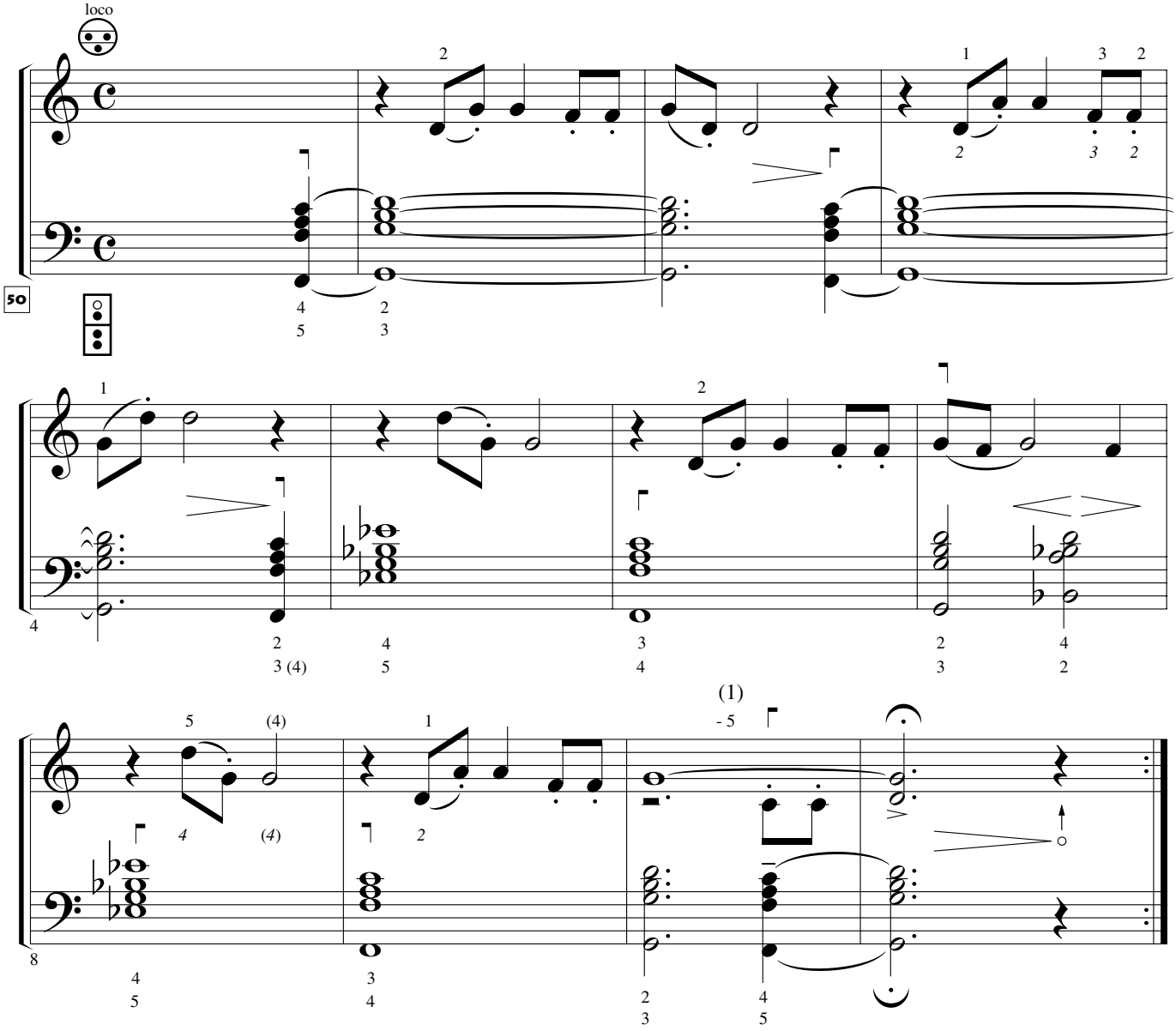
© Tito Marcos. Método de acordeón. Revisión: diciembre del 2000

BAILE



© Tito Marcos. Método de acordeón. Revisión: diciembre del 2000

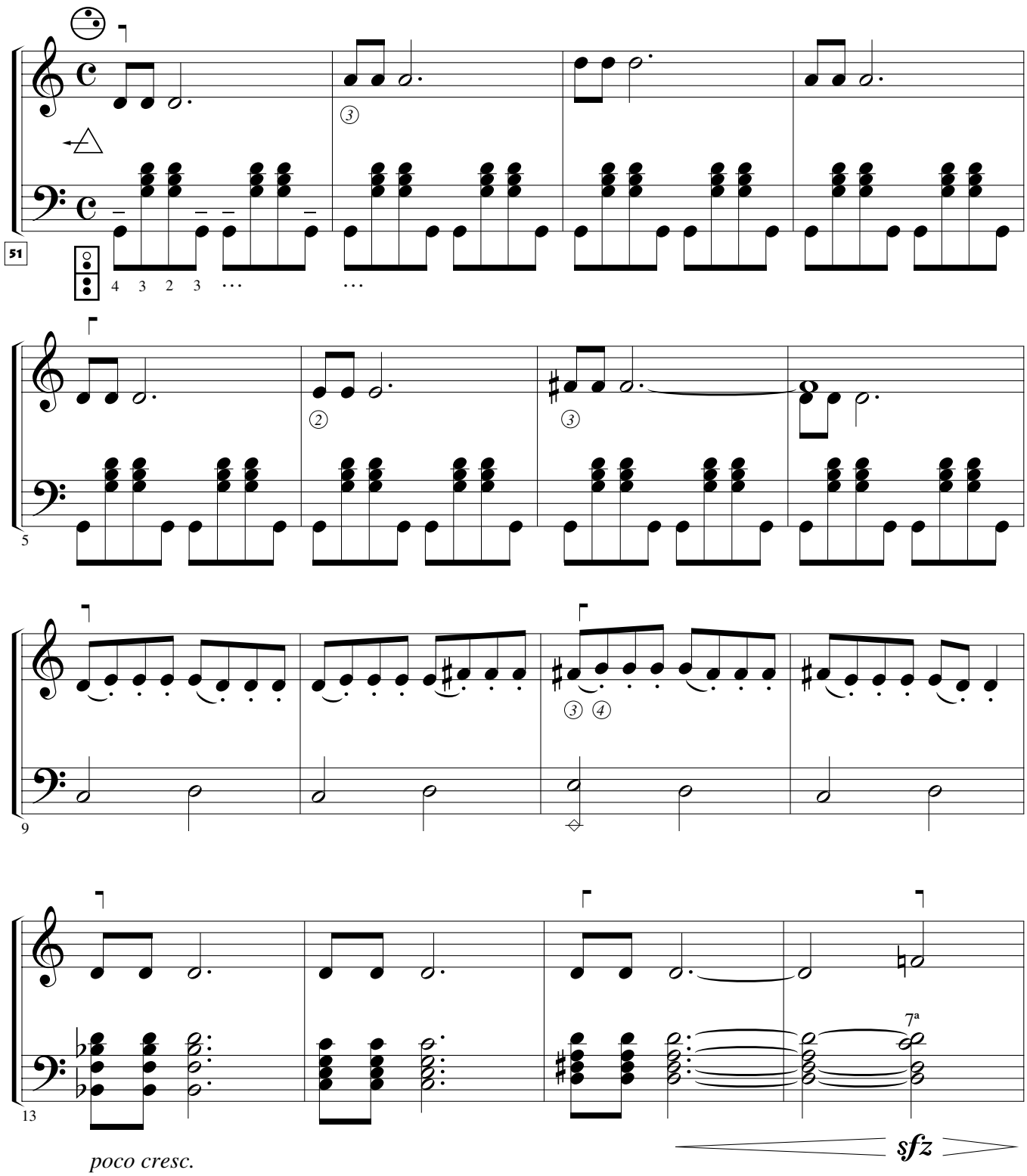
EL SOL



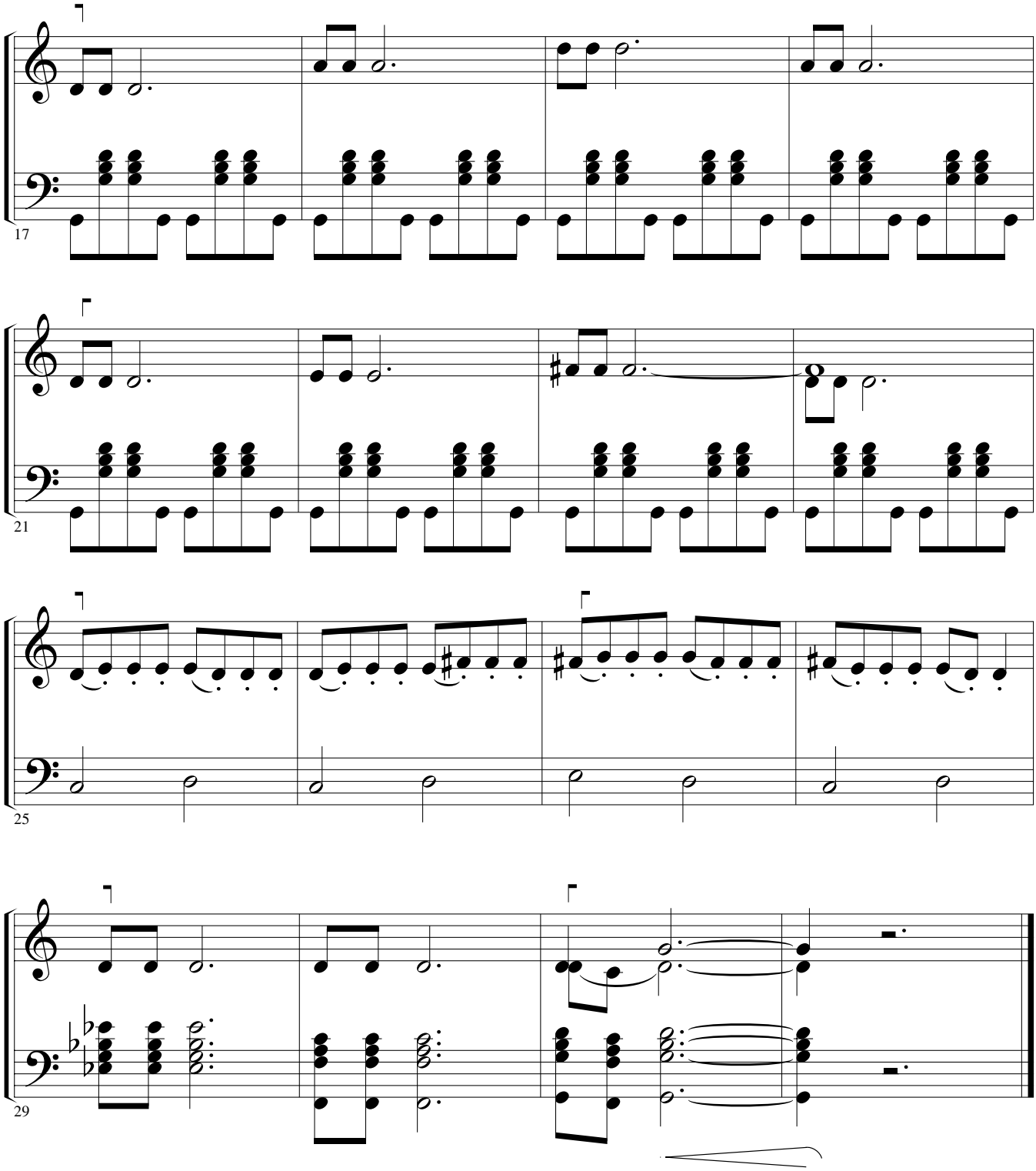
(1) Cambio de dedo en el tercer tiempo.

© Tito Marcos. Método de acordeón. Revisión: diciembre del 2000

DE VIAJE



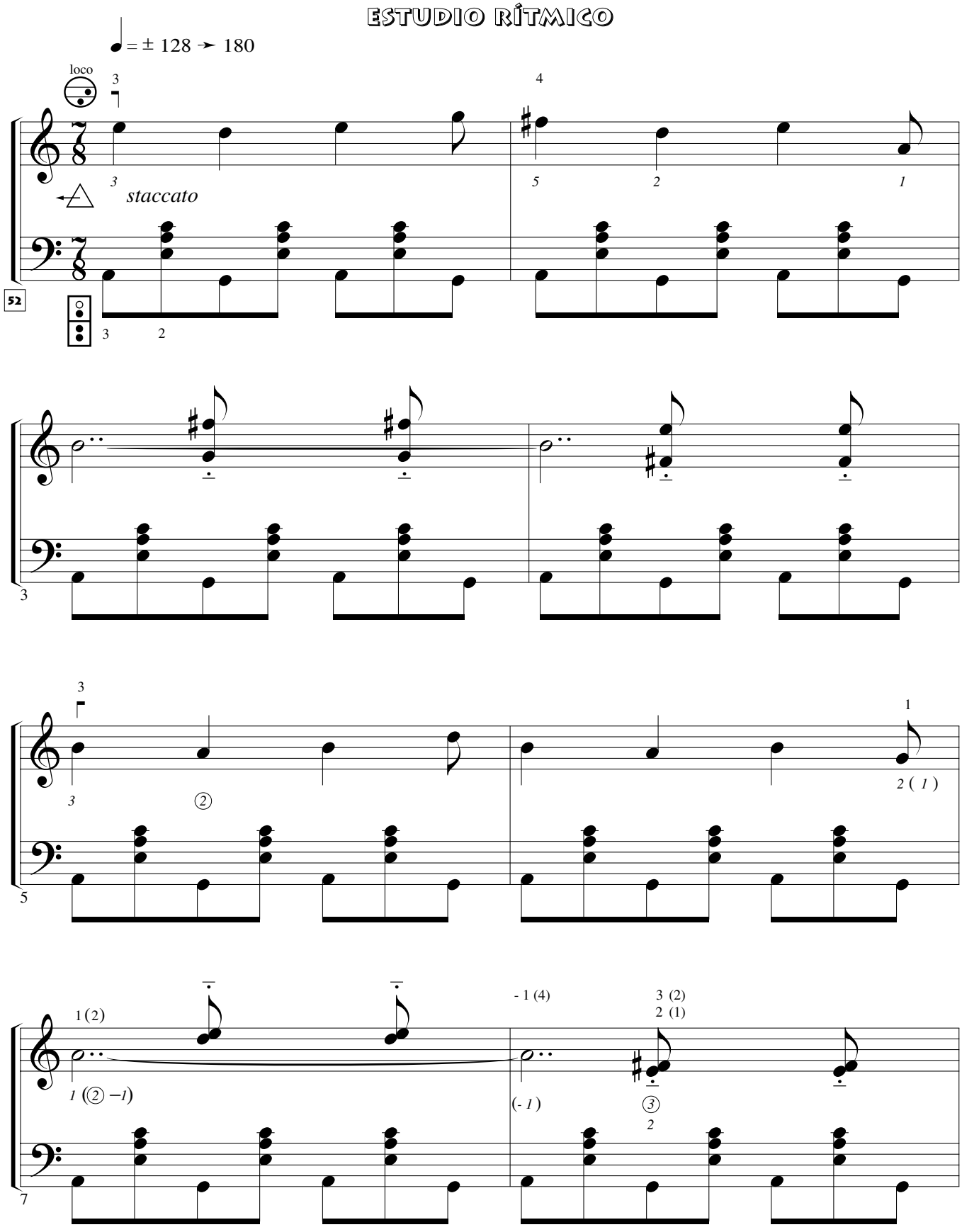
© Tito Marcos. Método de acordeón. Revisión: diciembre del 2000



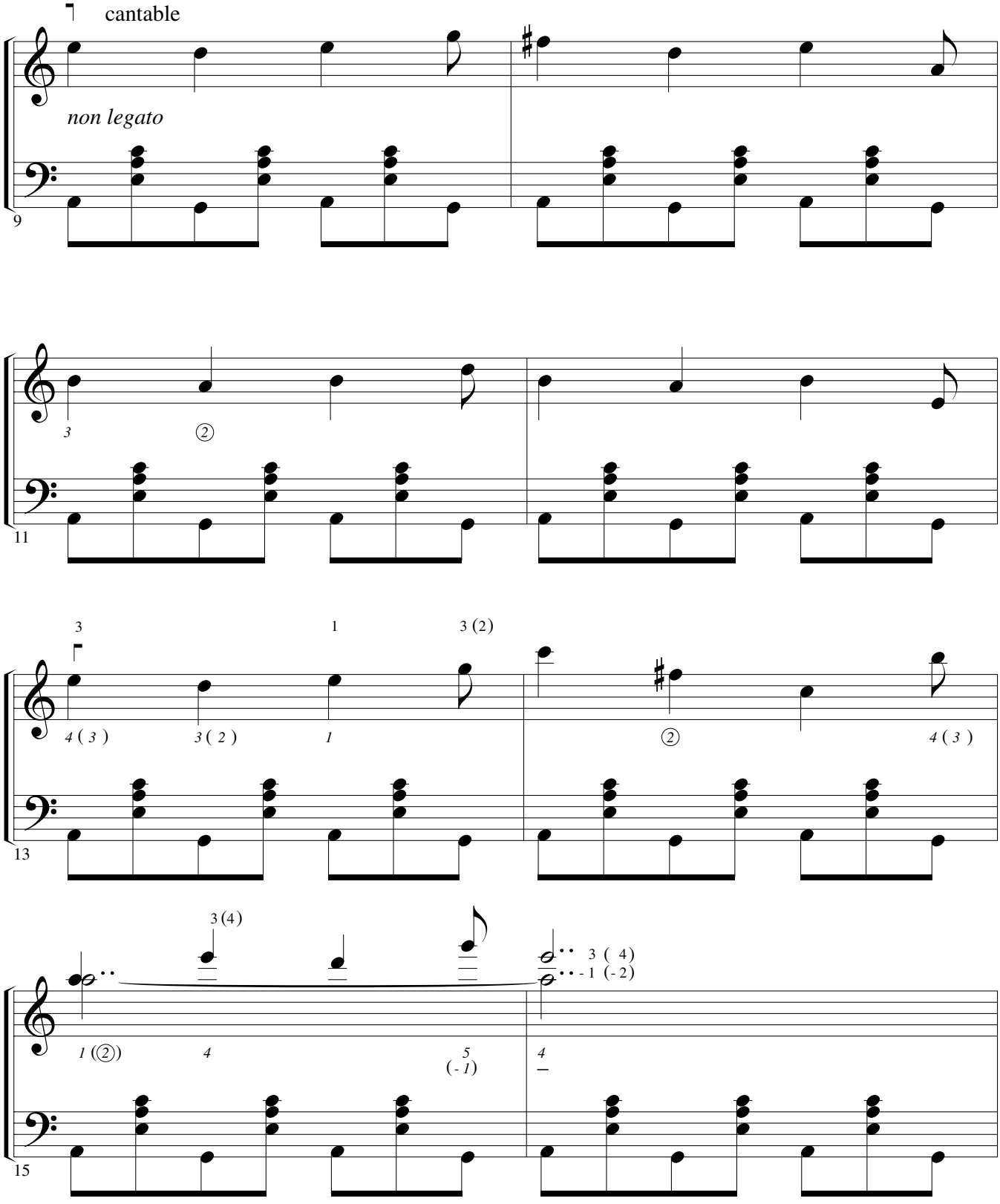
poco a poco parando…

© Tito Marcos. Método de acordeón. Revisión: diciembre del 2000

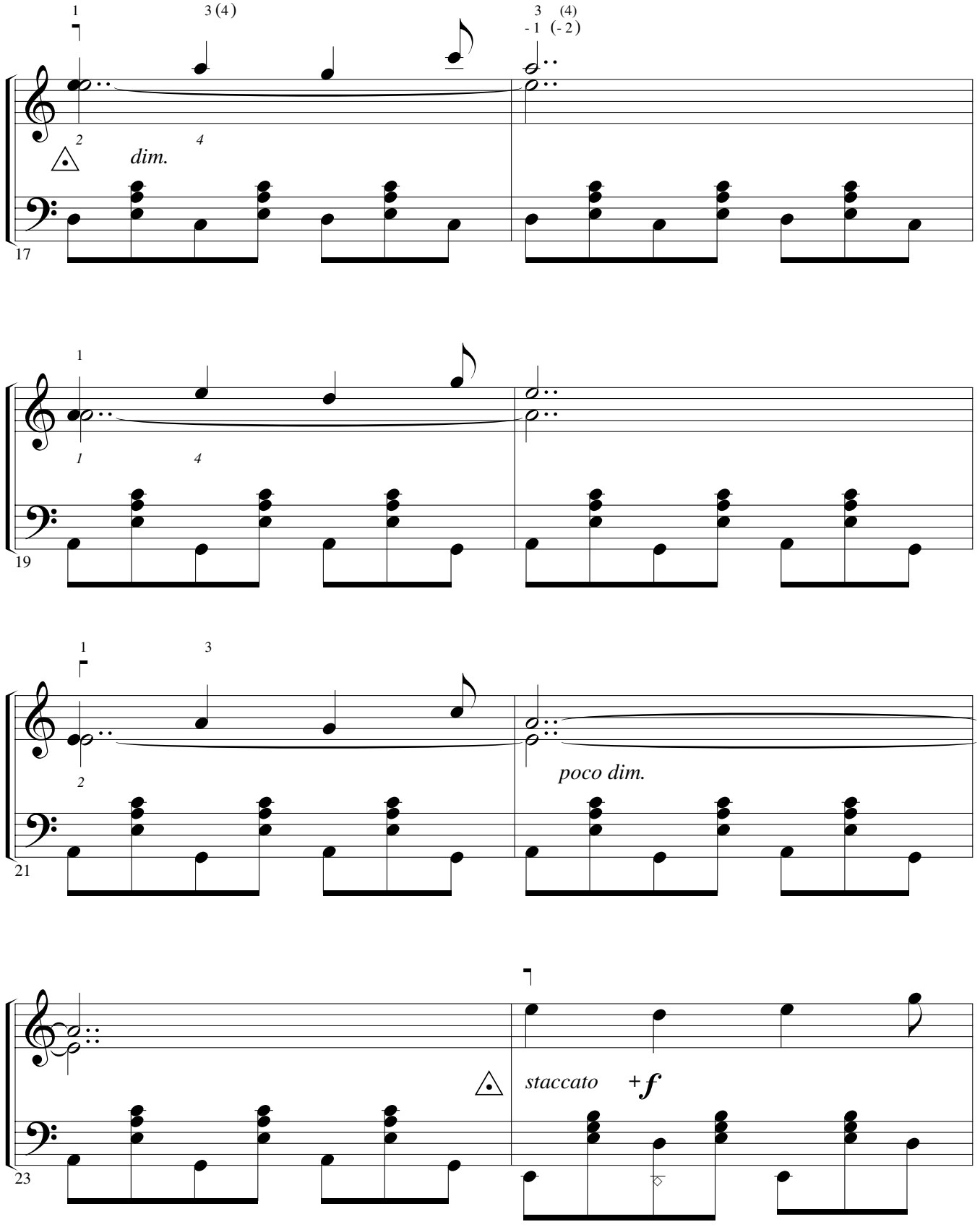
ESTUDIO RÍTMICO



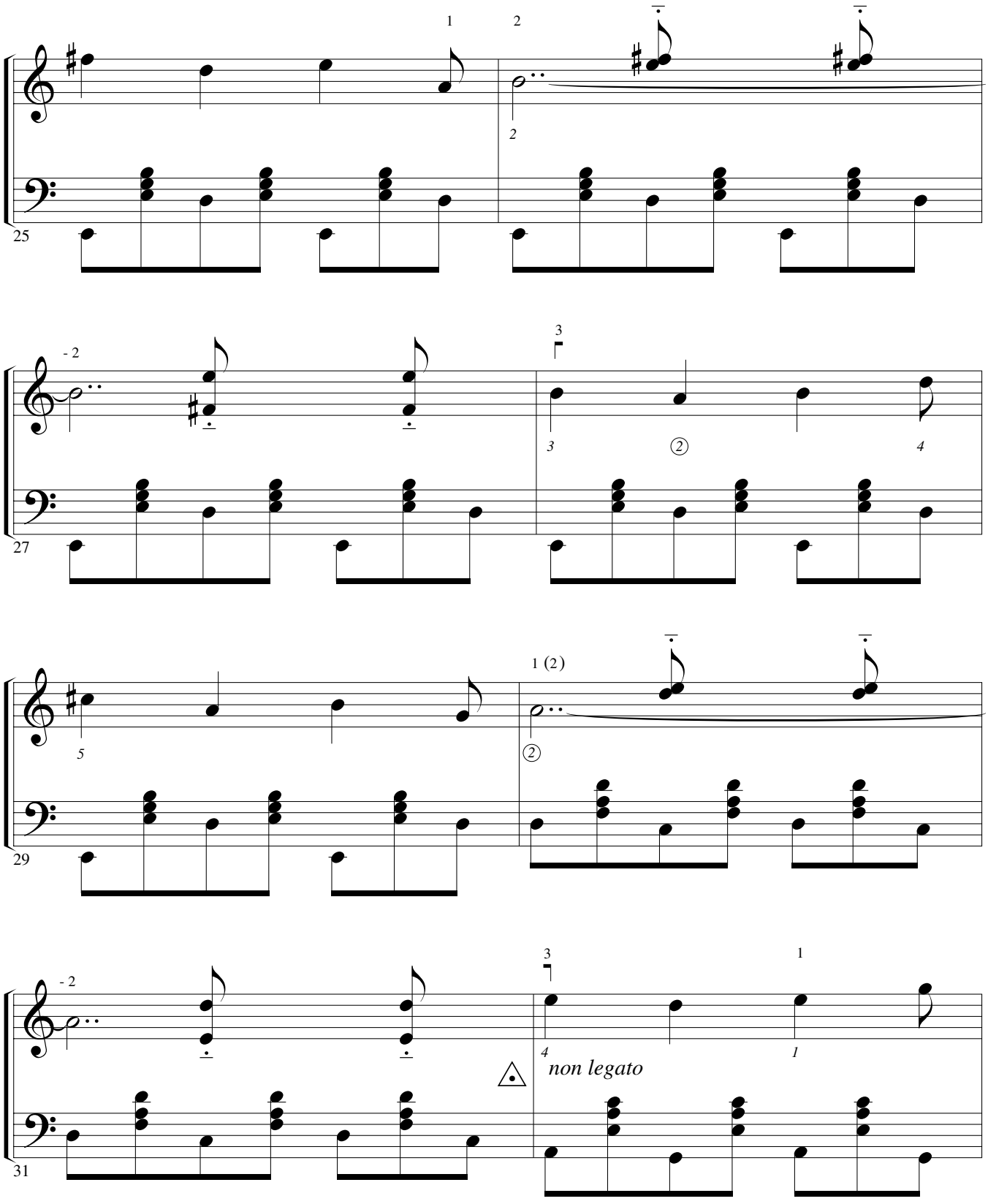
© Tito Marcos. Método de acordeón. Revisión: diciembre del 2000



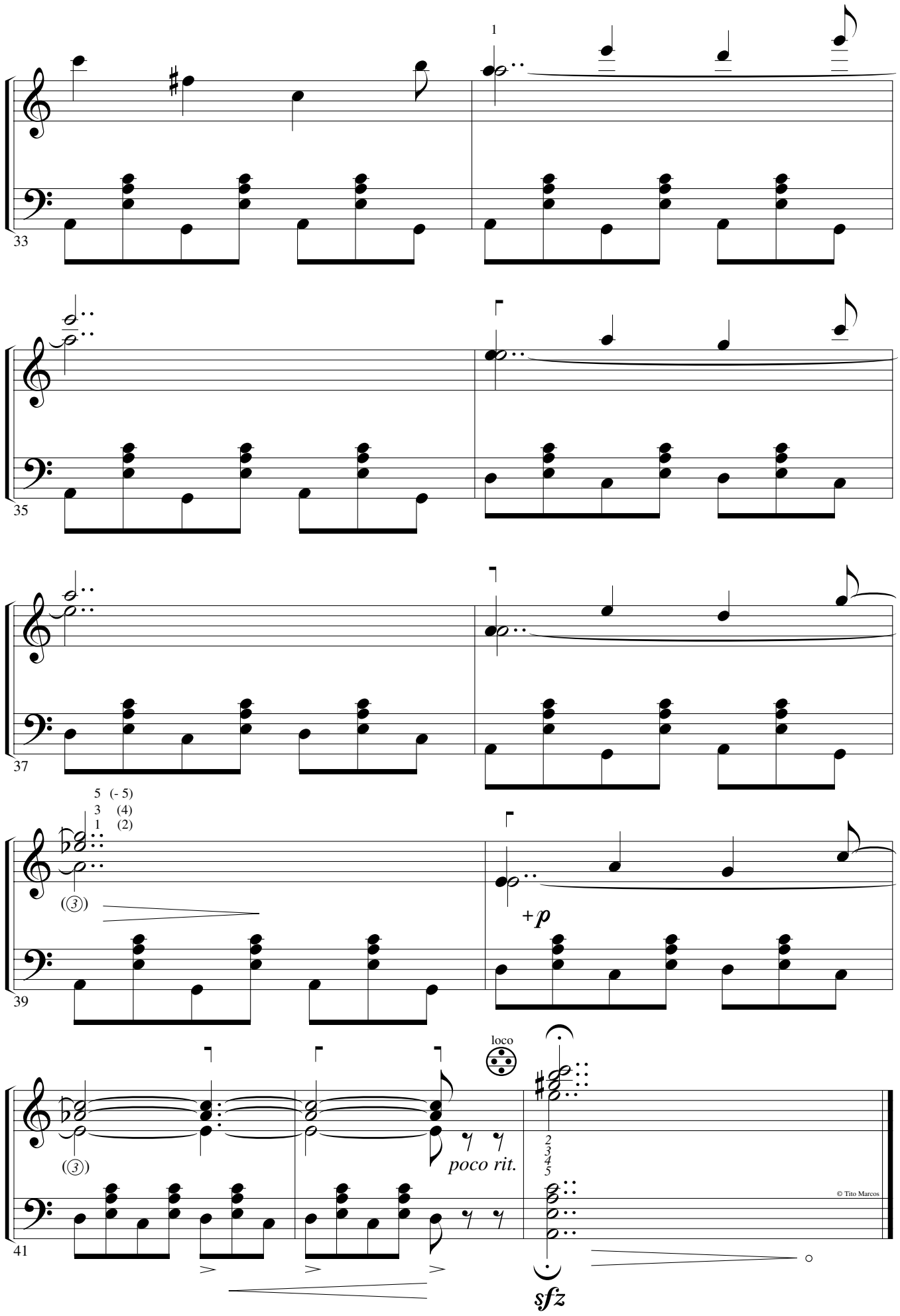
© Tito Marcos. Método de acordeón. Revisión: diciembre del 2000



© Tito Marcos. Método de acordeón. Revisión: diciembre del 2000

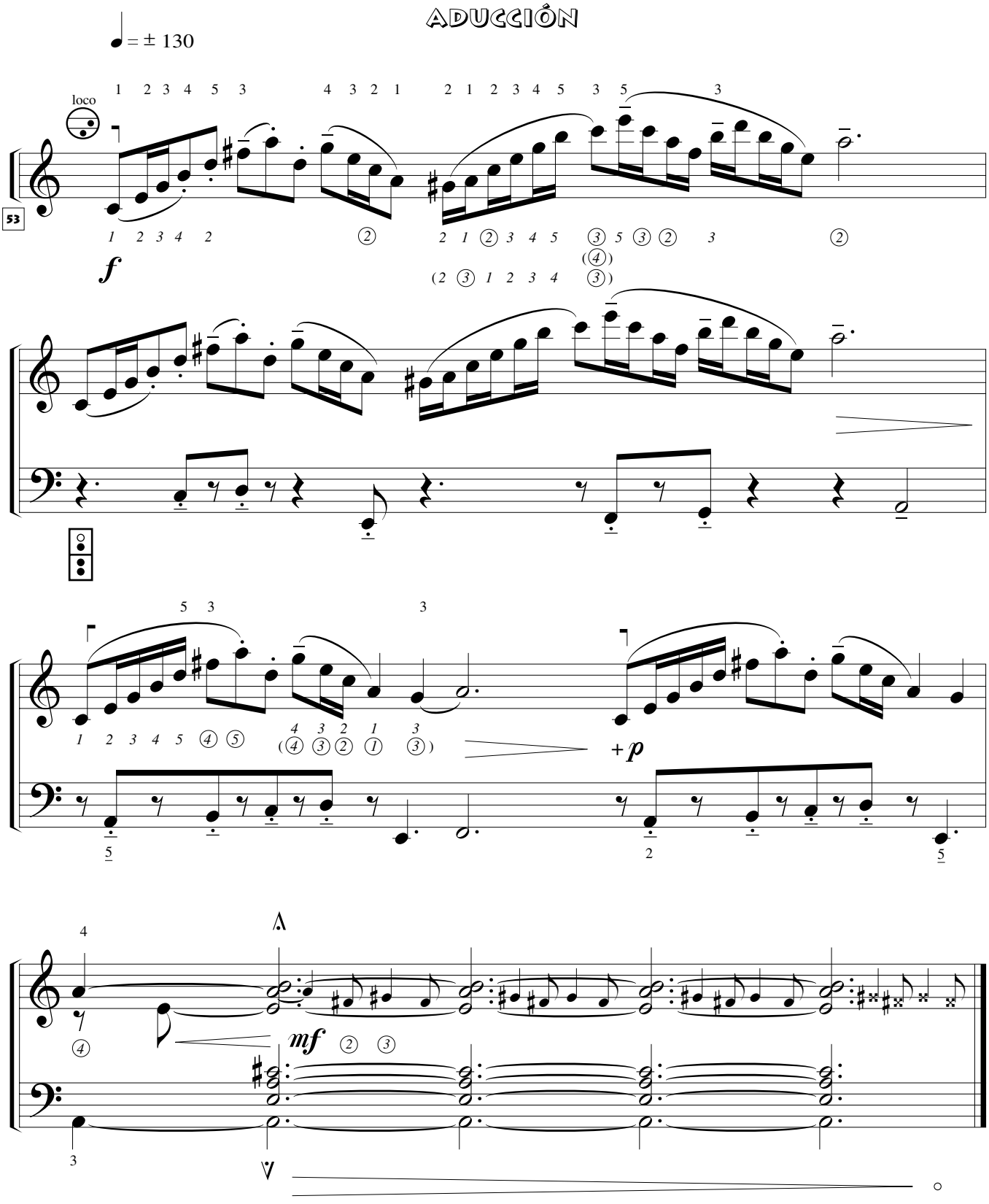


© Tito Marcos. Método de acordeón. Revisión: diciembre del 2000



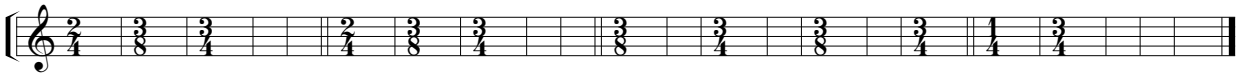
© Tito Marcos. Método de acordeón. Revisión: diciembre del 2000

ADUCCIÓN



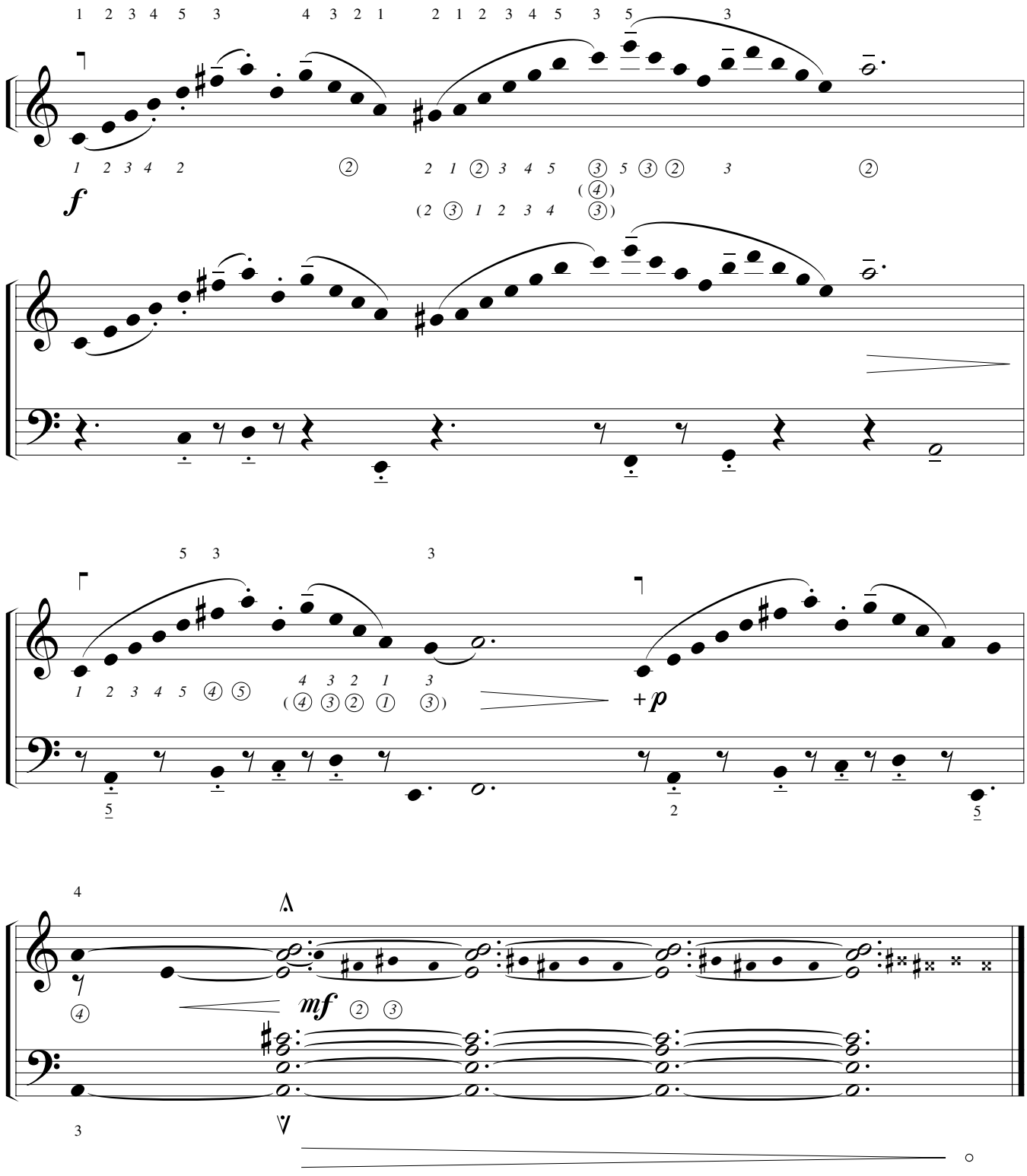
Alejándose, …perdiéndose en forma de eco.

• Esquema métrico:



© Tito Marcos. Método de acordeón. Revisión: diciembre del 2000

ESQUEMA MELÓDICO

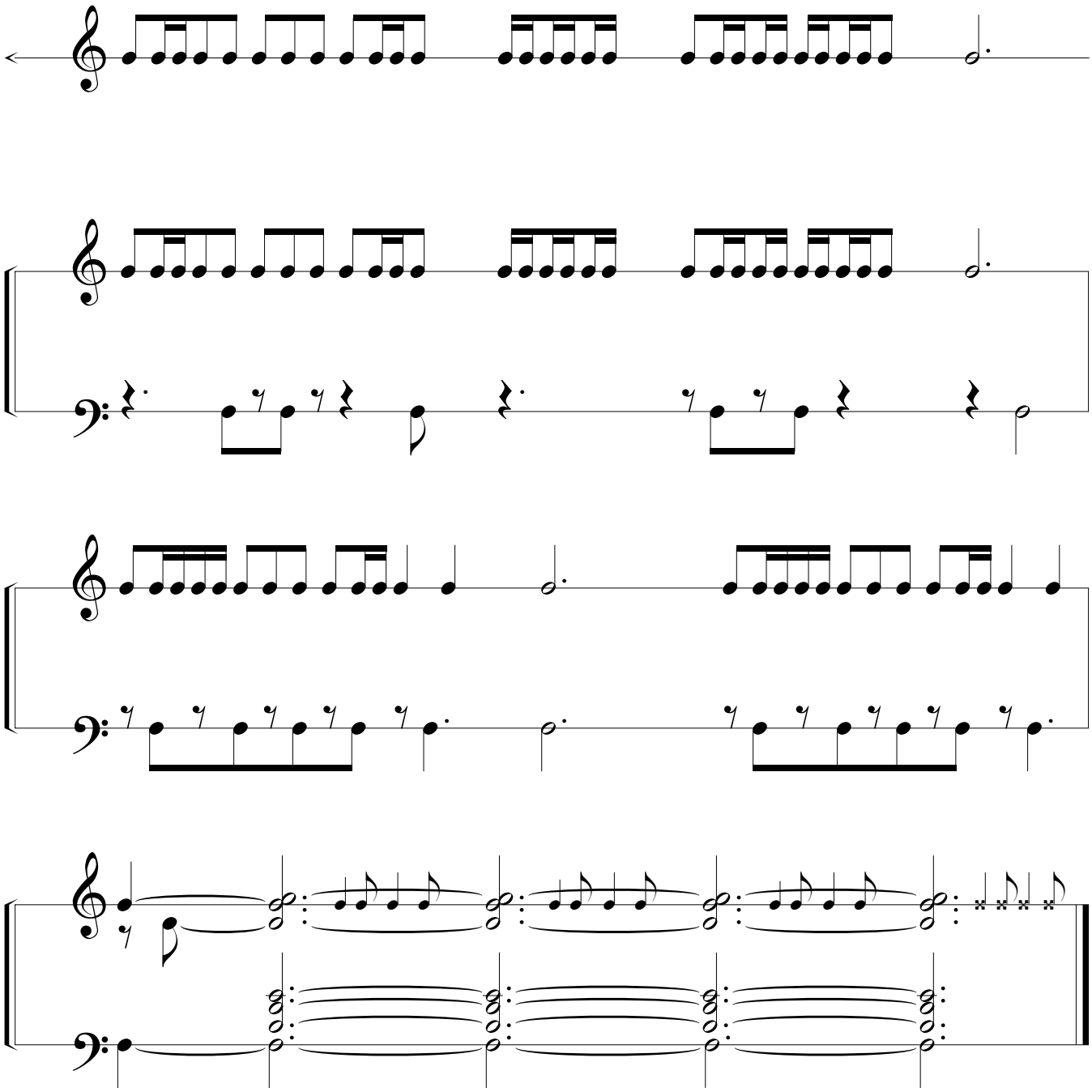


Alejándose; …perdiéndose en forma de eco.

• Tocar poniendo atención en el esquema rítmico.

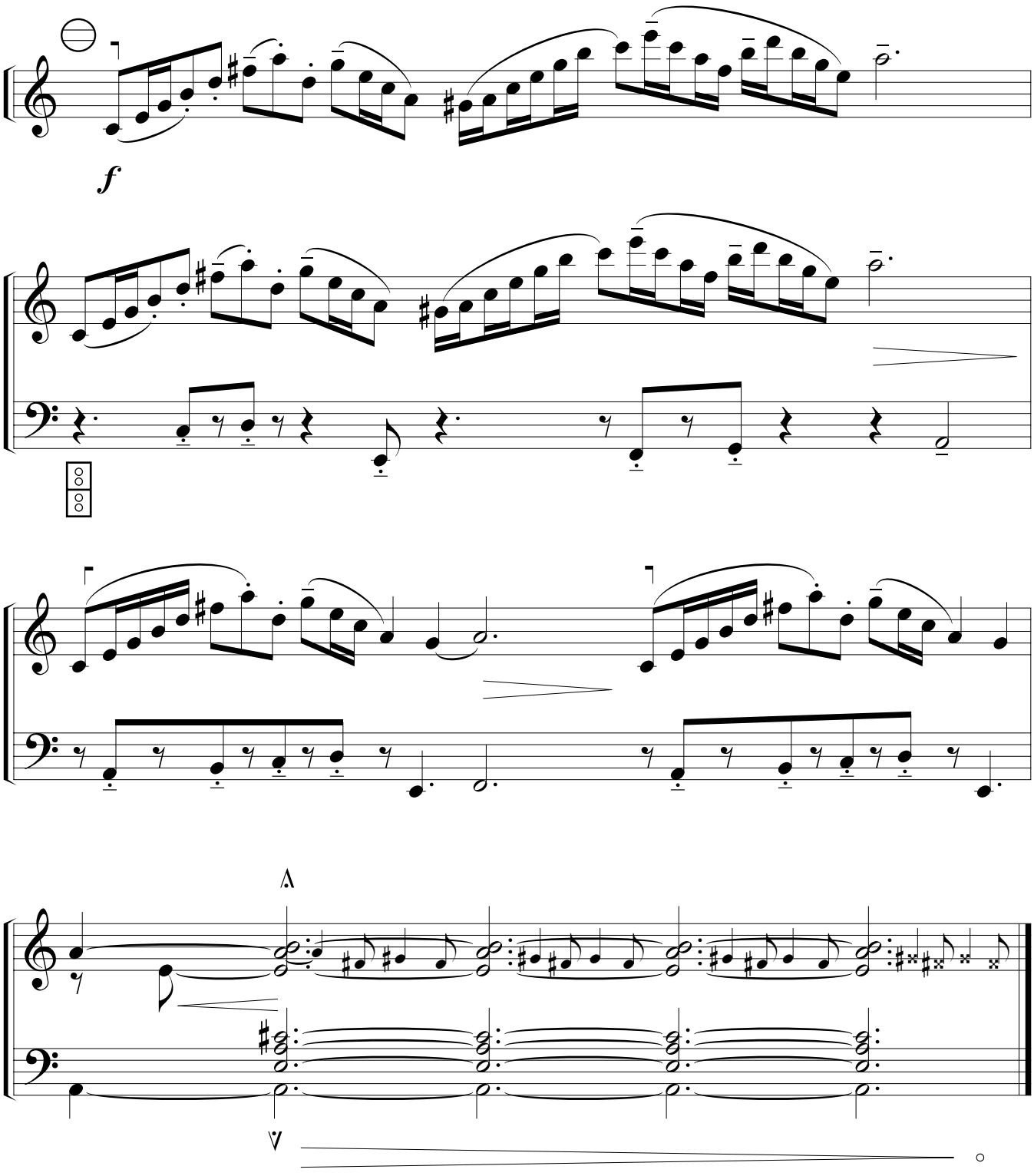
© Tito Marcos. Método de acordeón. Revisión: diciembre del 2000

ESQUEMA RÍTMICO



• Tocar poniendo atención en el esquema melódico.

© Tito Marcos. Método de acordeón. Revisión: diciembre del 2000

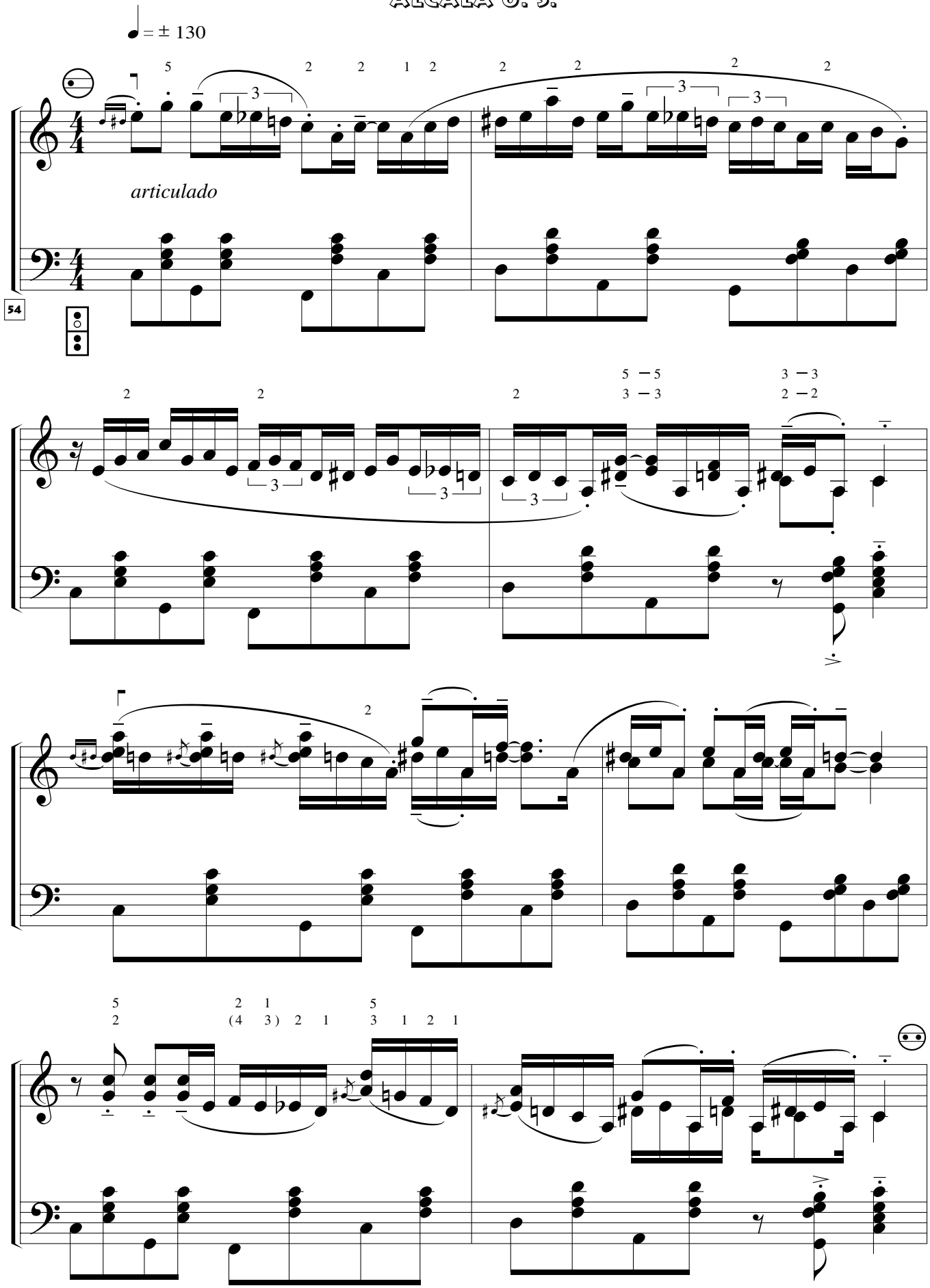


Alejándose, …perdiéndose en forma de eco.

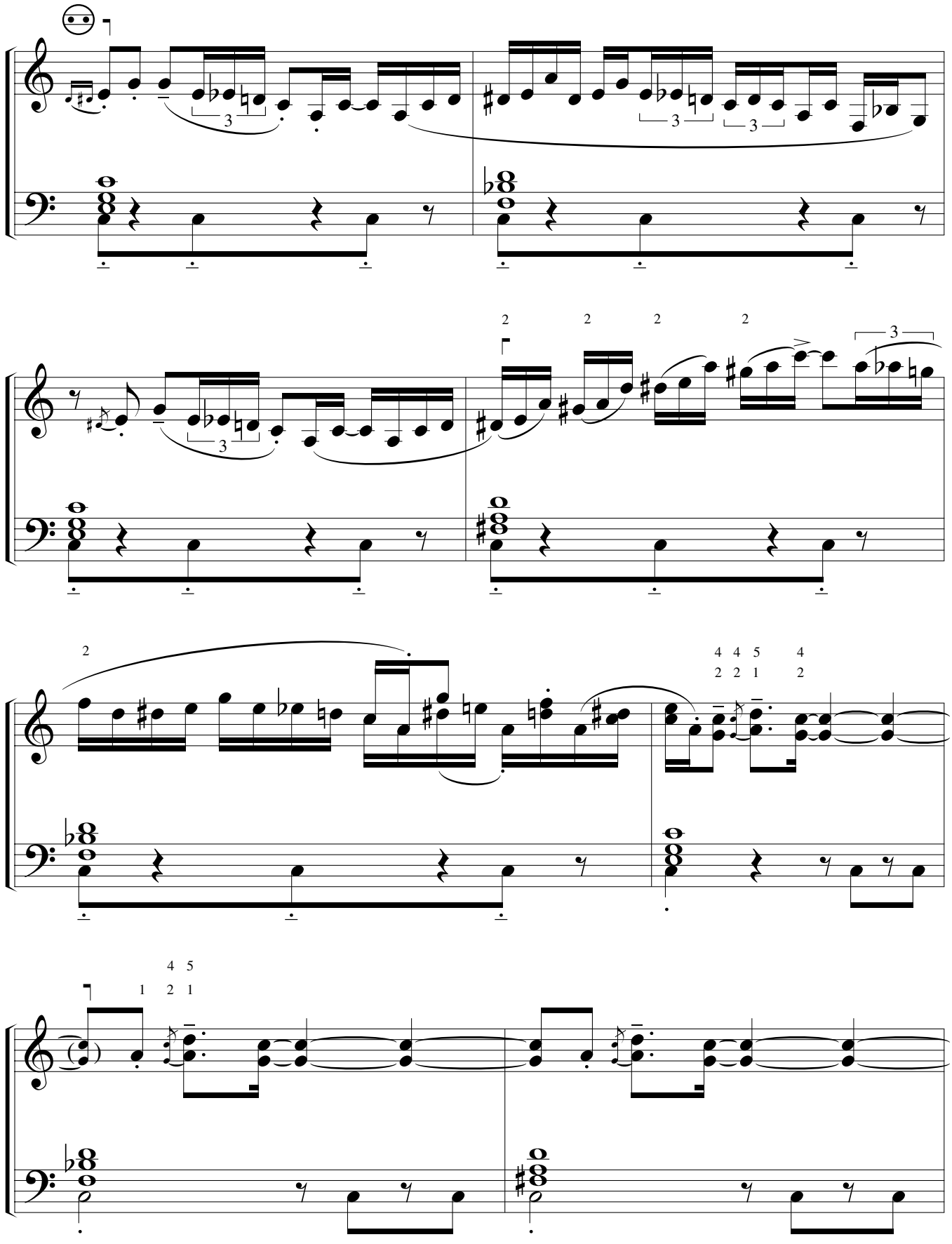
• Tocar poniendo atención en la digitación.

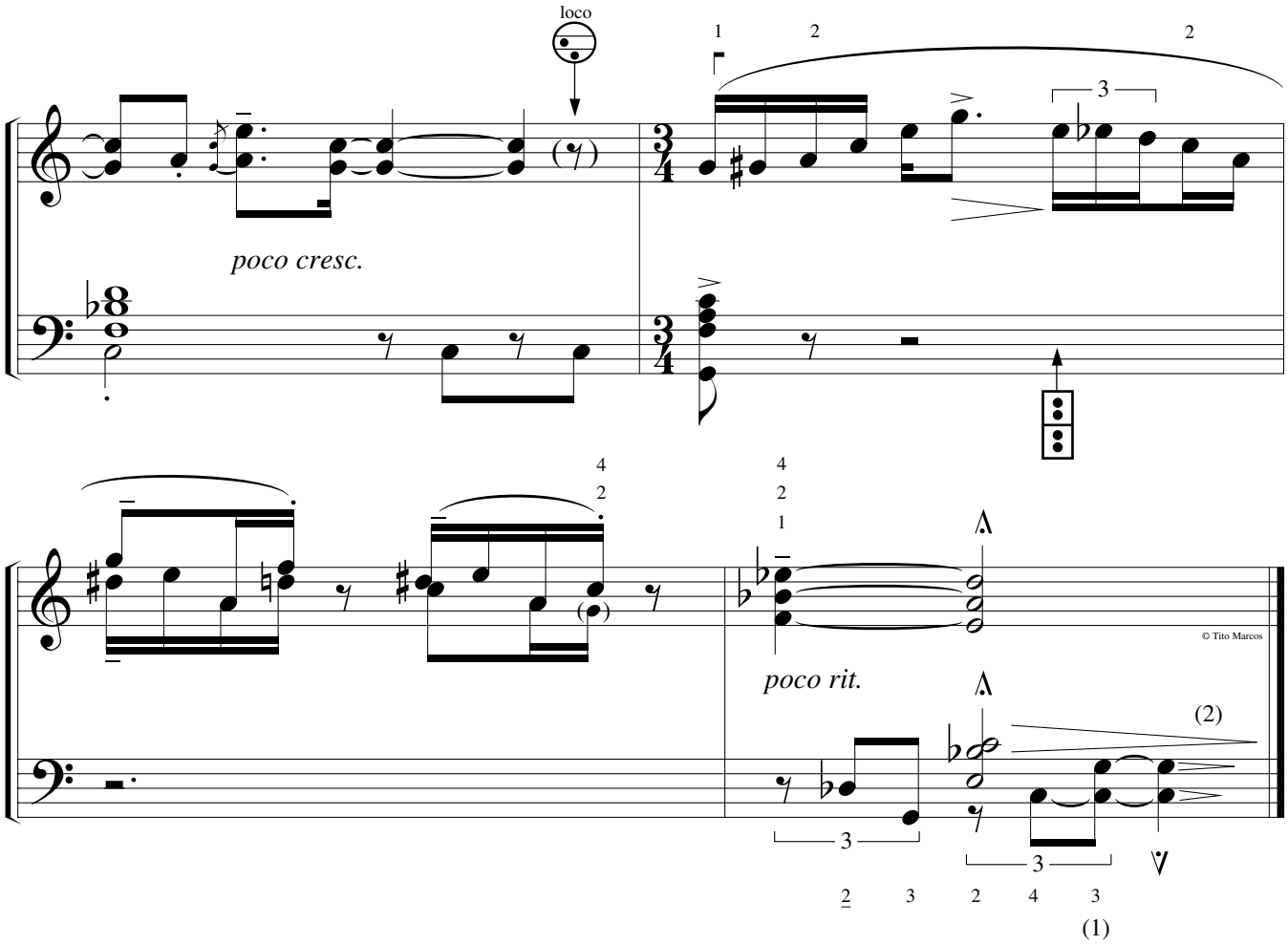
© Tito Marcos. Método de acordeón. Revisión: diciembre del 2000

ALCALÁ U. S.



© Tito Marcos. Método de acordeón. Revisión: diciembre del 2000





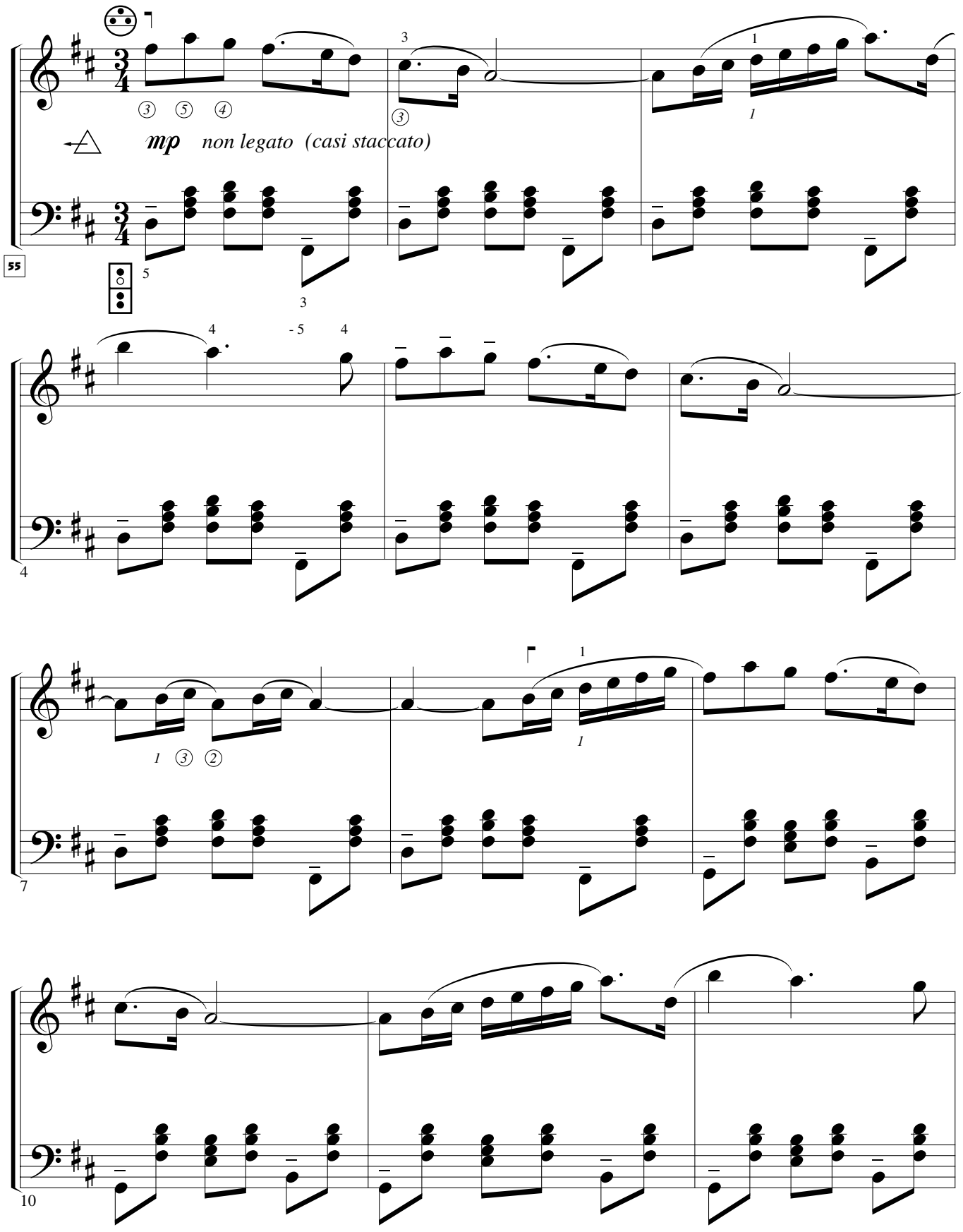
(1) Añadir la nota Sol pulsando el acorde de Do M.

(2) Levantar los botones, gradual y sucesivamente, de forma que se perciba un cese de los sonidos según el orden de los reguladores.

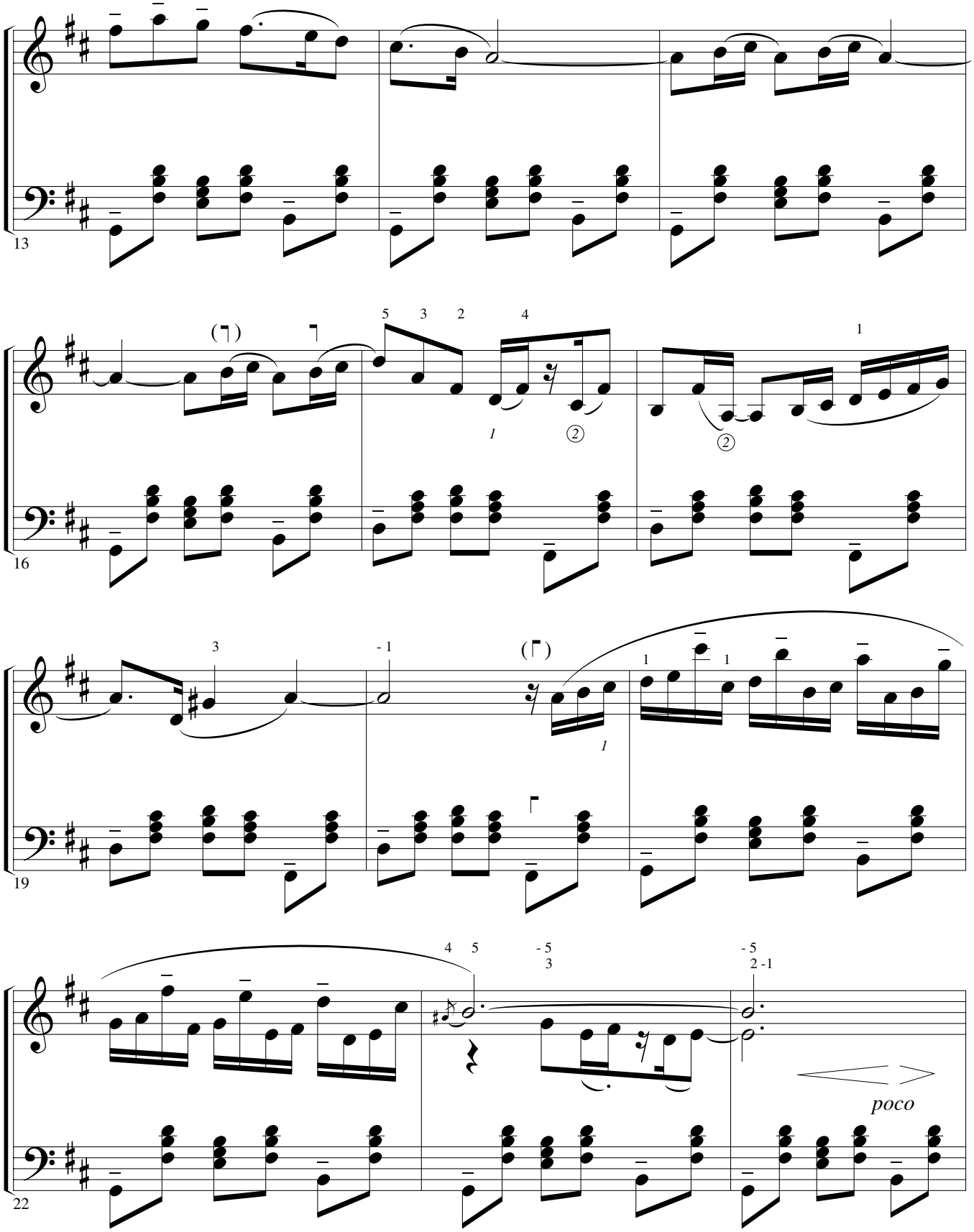
© Tito Marcos. Método de acordeón. Revisión: diciembre del 2000

IMÁGENES
(FRAGMENTO -1979-)

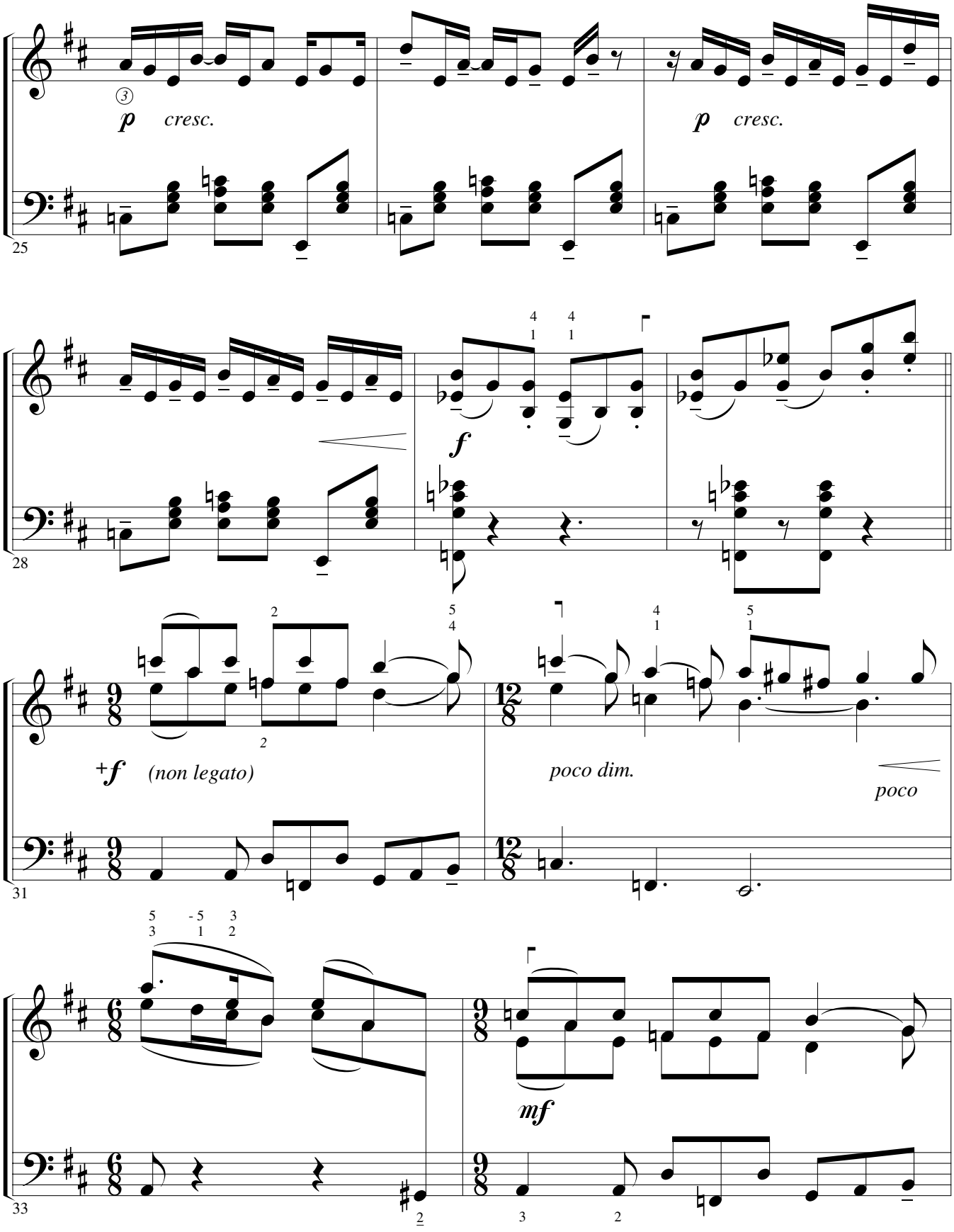
♩ = ± 110/140



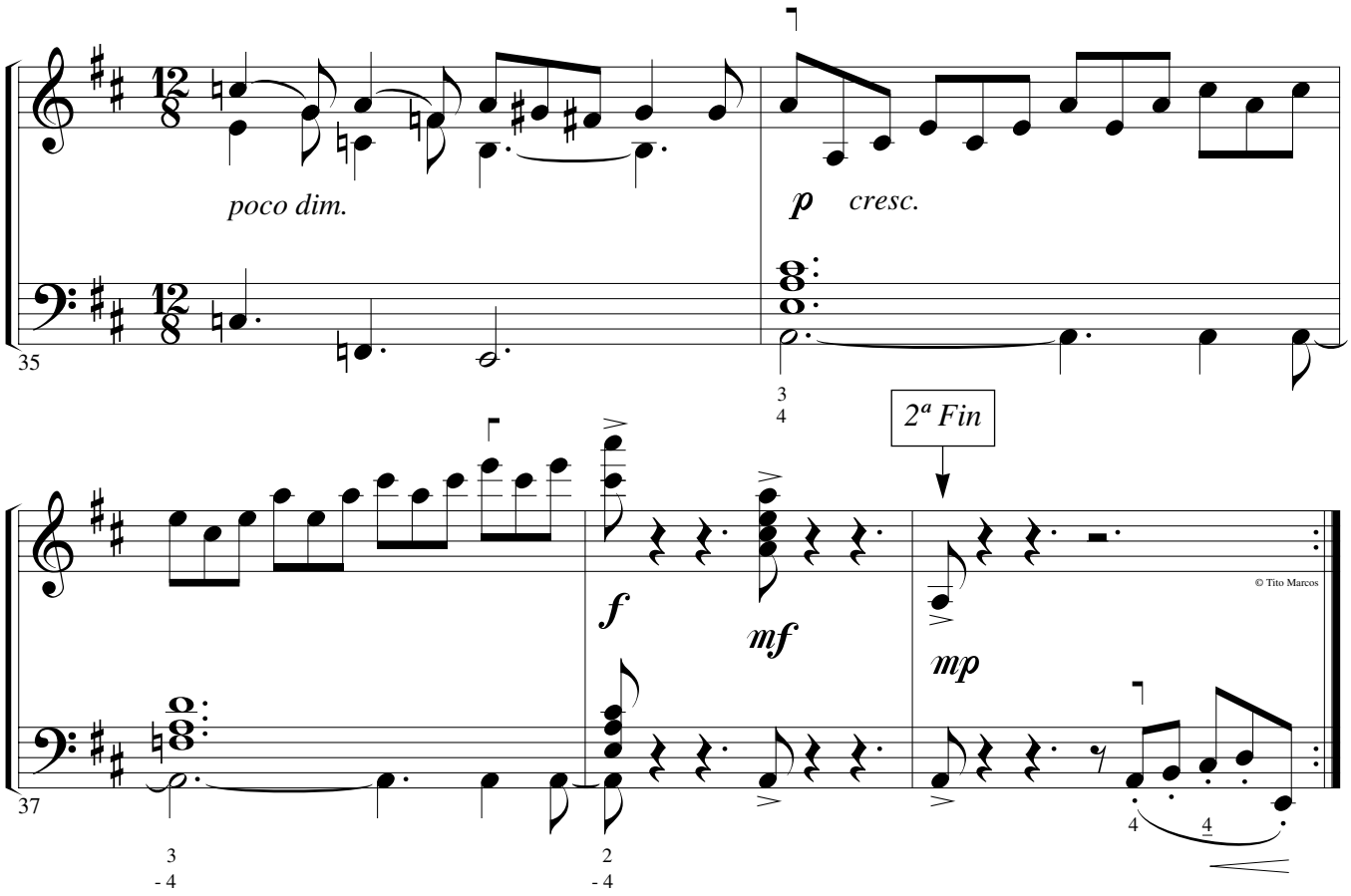
© Tito Marcos. Método de acordeón. Revisión: diciembre del 2000



© Tito Marcos. Método de acordeón. Revisión: diciembre del 2000

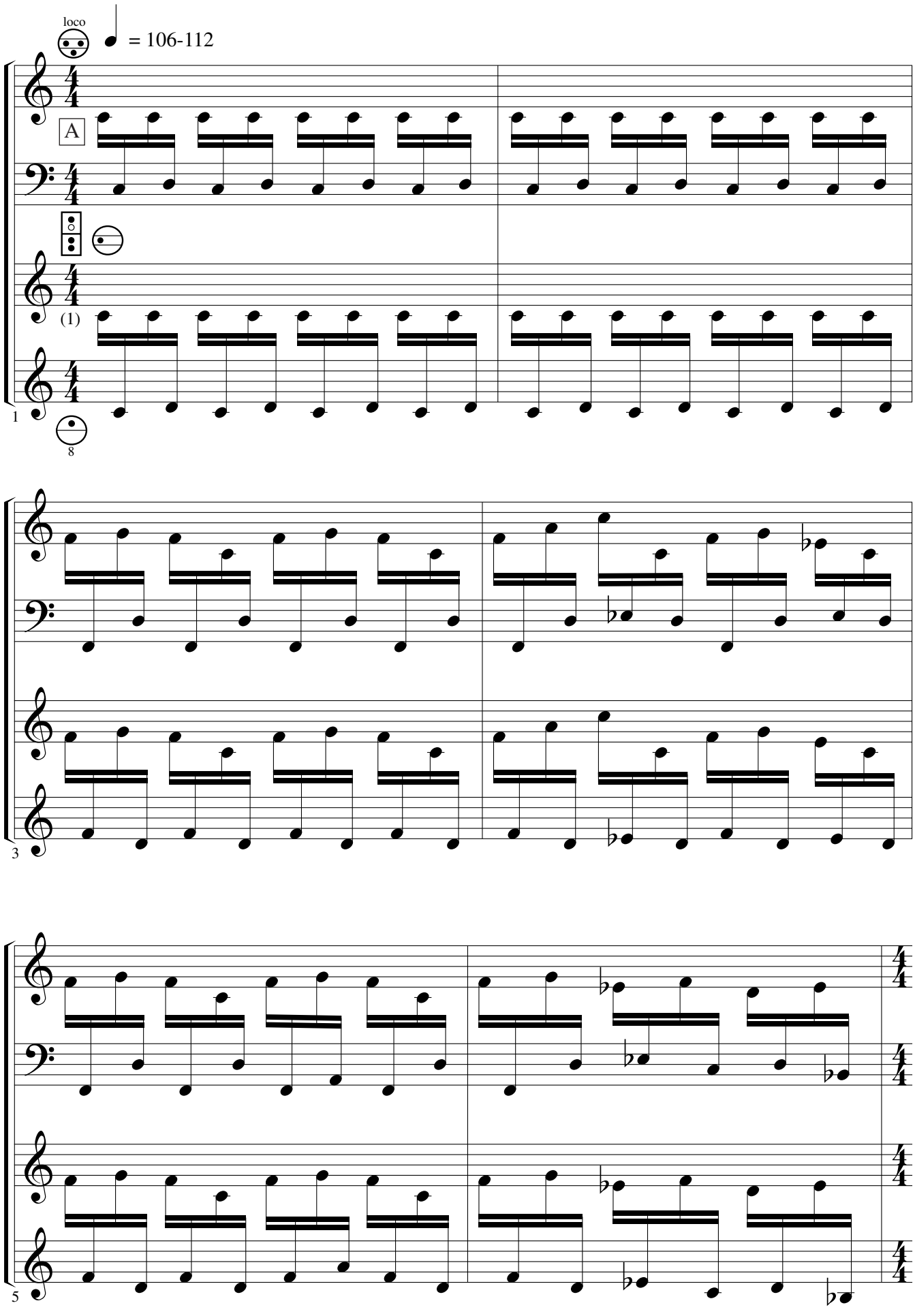


© Tito Marcos. Método de acordeón. Revisión: diciembre del 2000

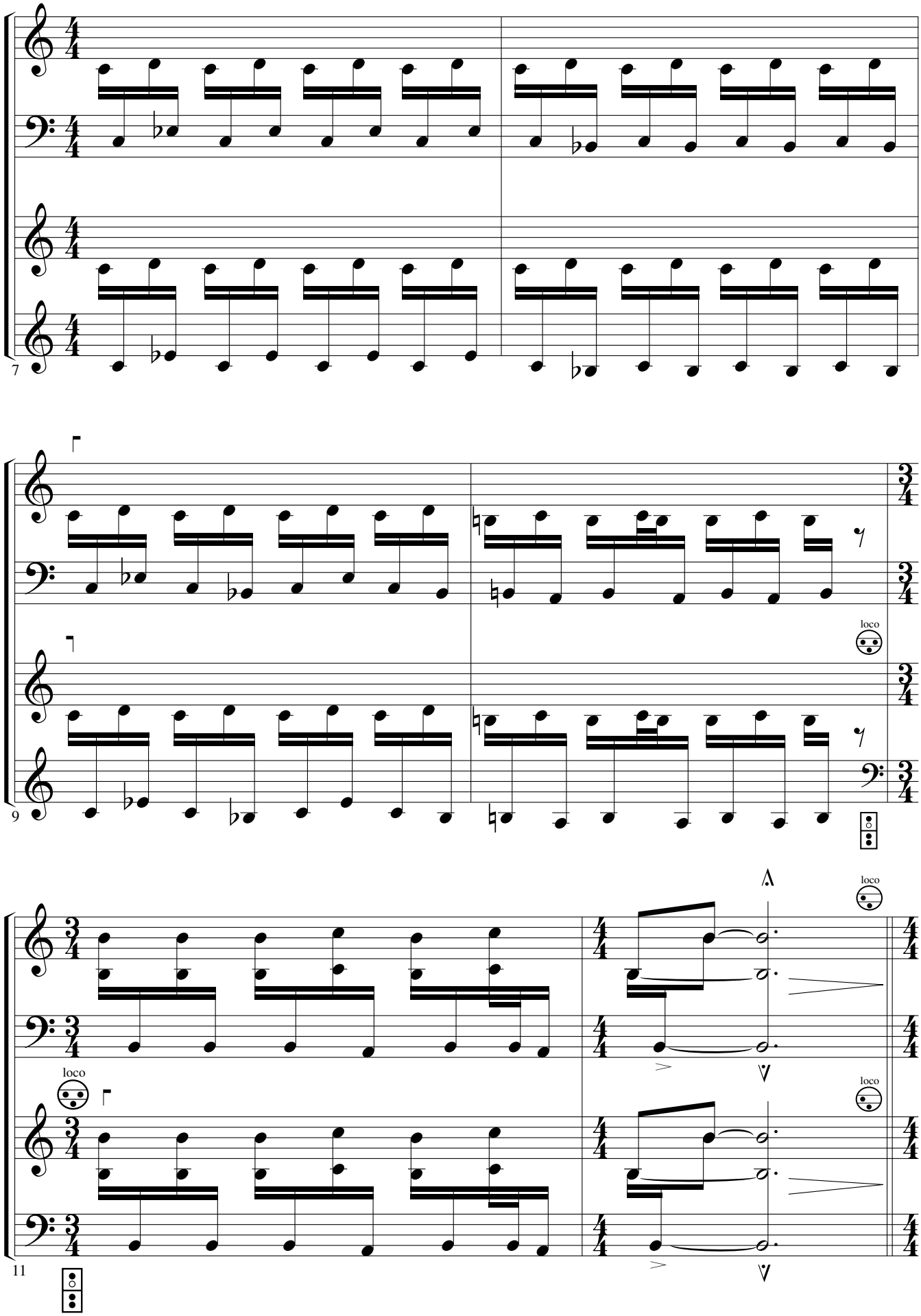


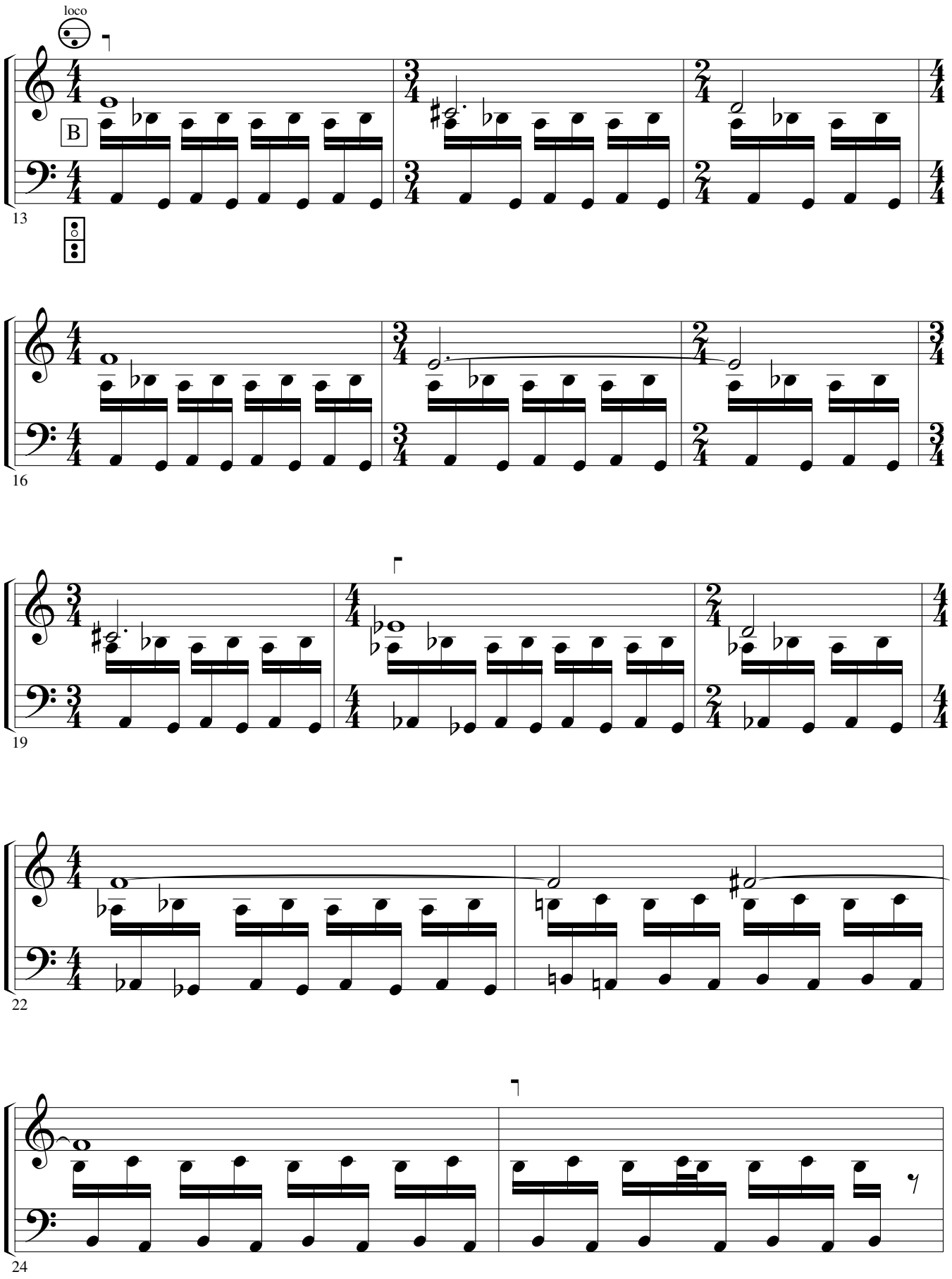
ESTUDIO 1984

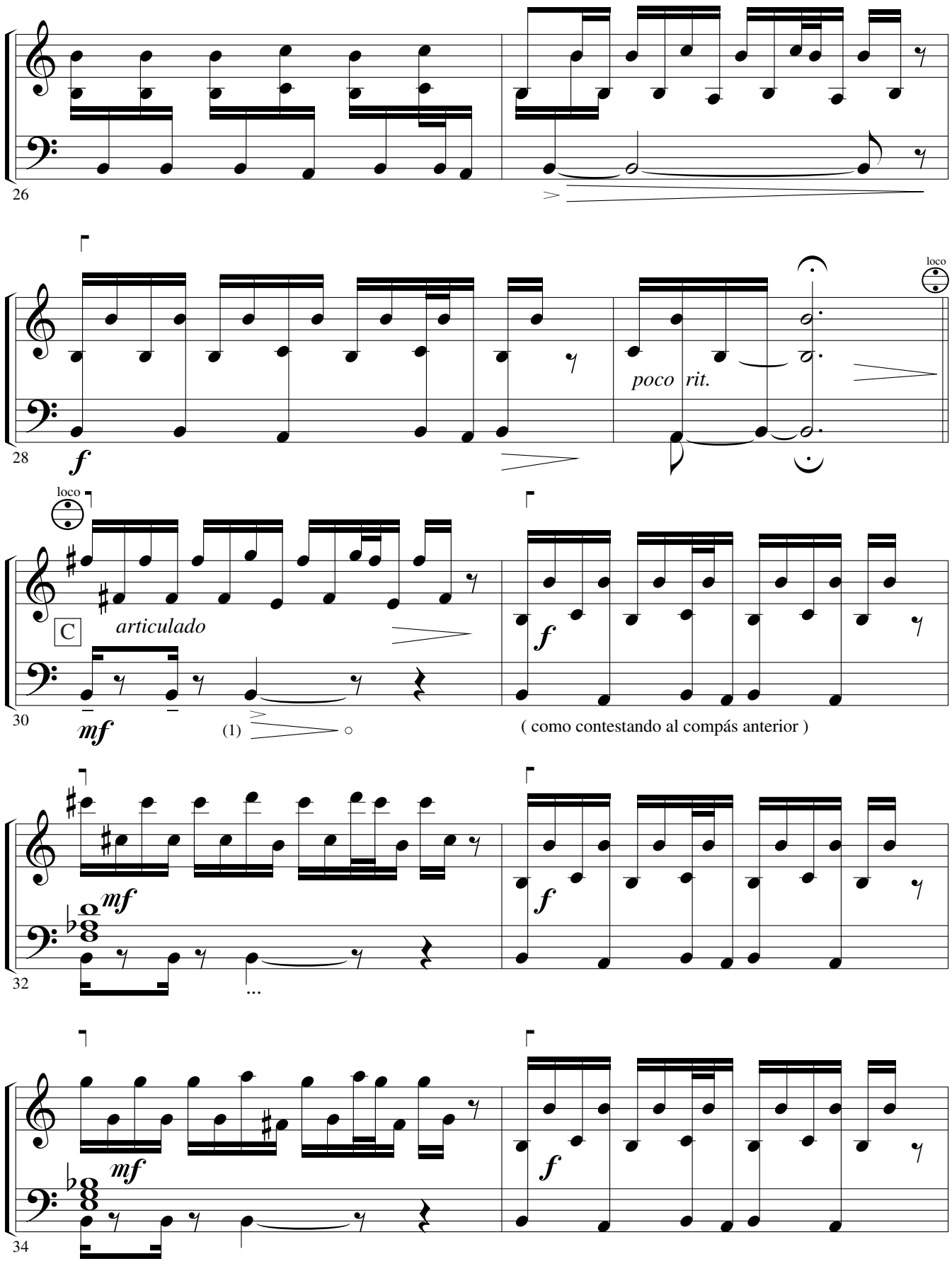
Tito Marcos



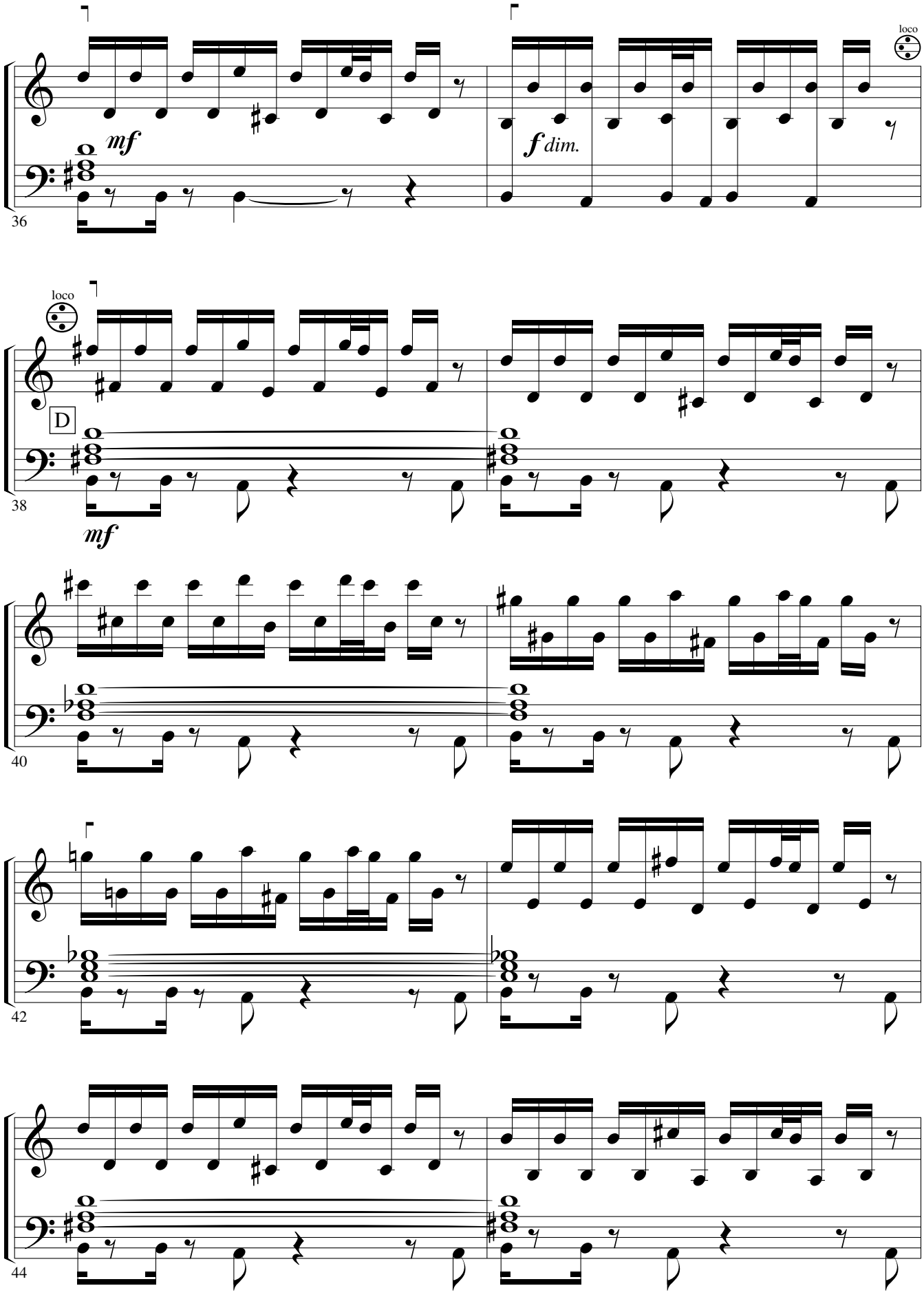
(1) MIII optativo

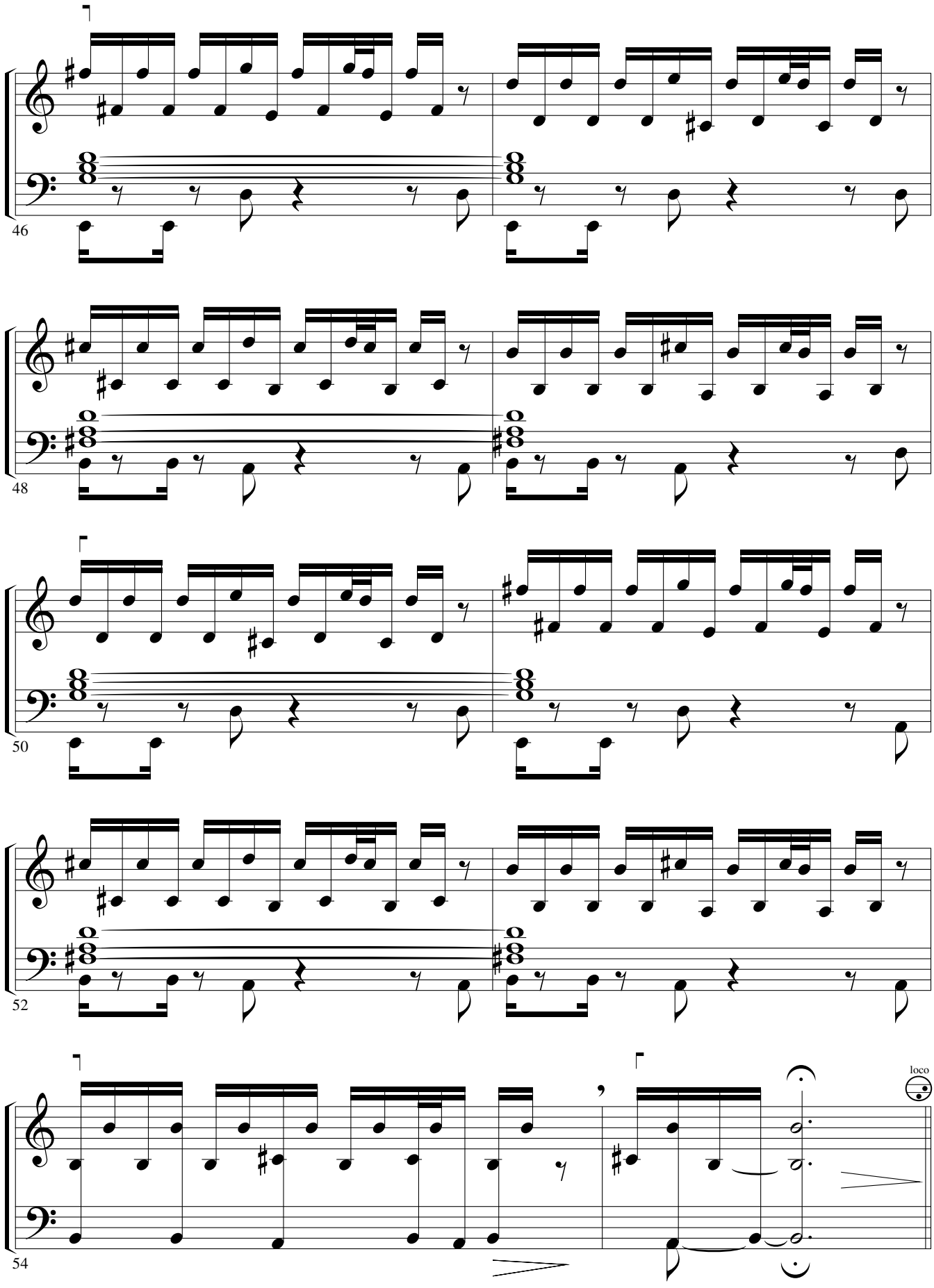

7
9
loco
loco
loco
loco
11

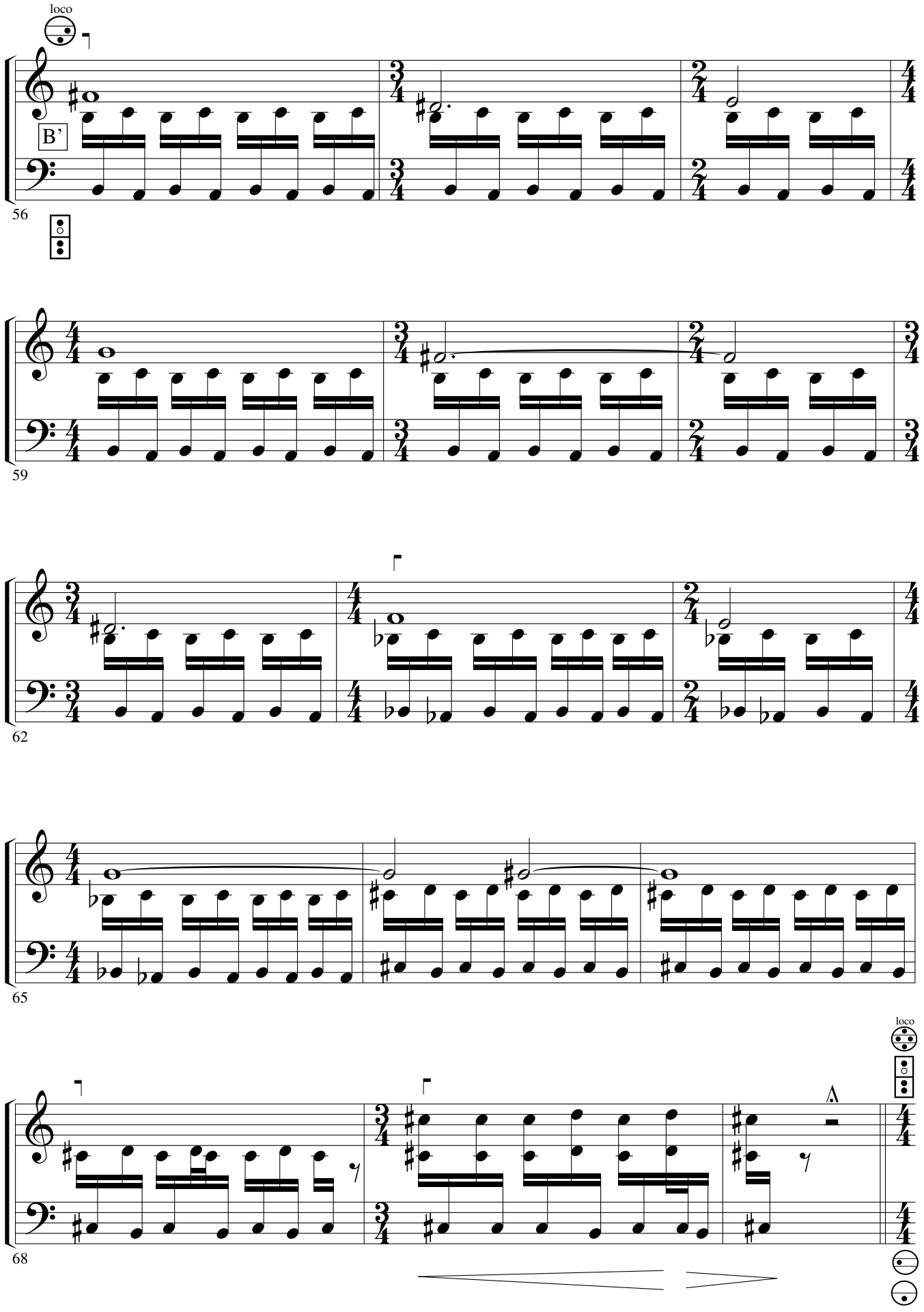

loco
B
13
16
19
22
24

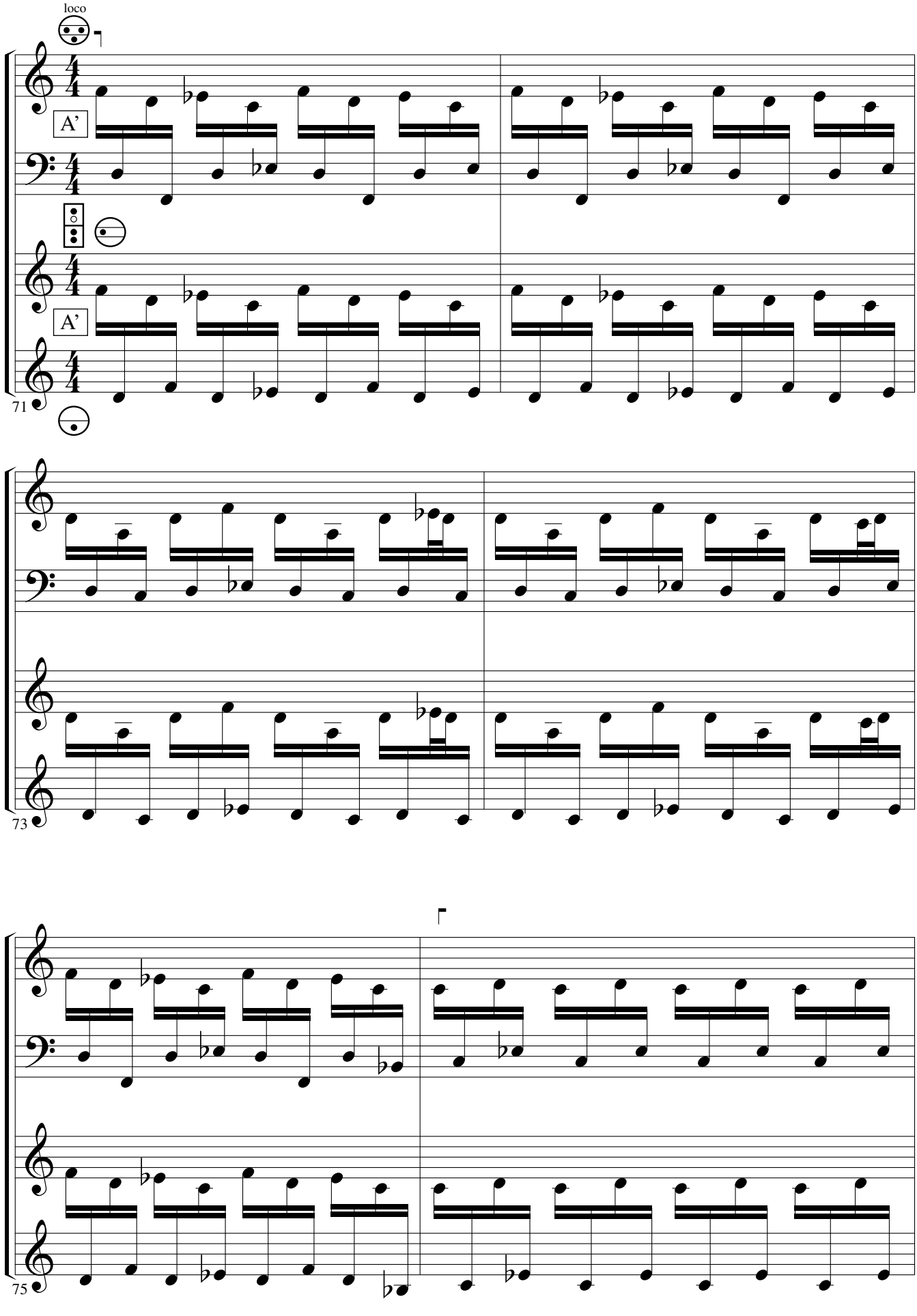


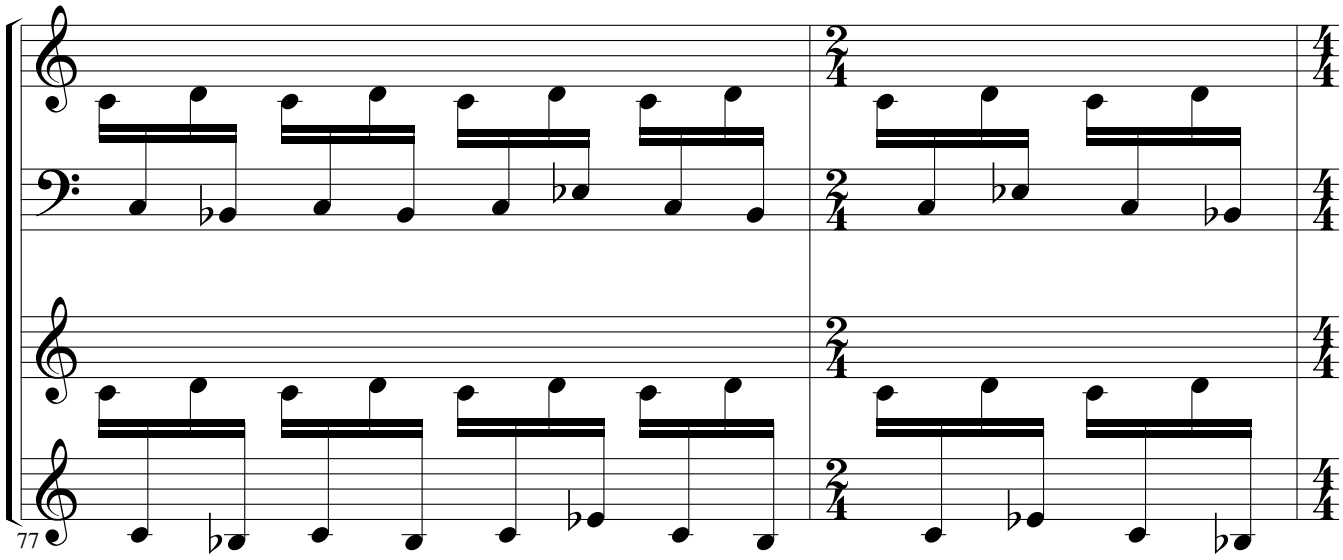
(1) Levantar el botón gradualmente, independizando la caída dinámica de estos sonidos respecto a la dinámica general.

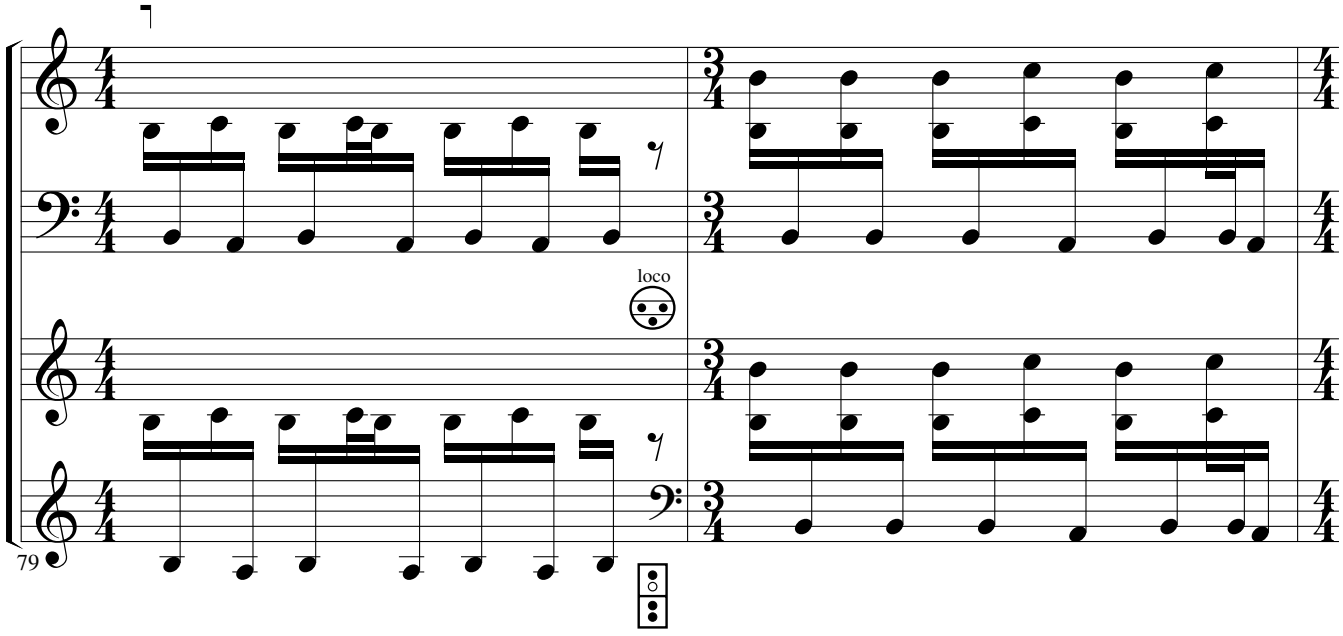

loco
mf
f dim.
loco
36
loco
D
38
mf
40
42
44

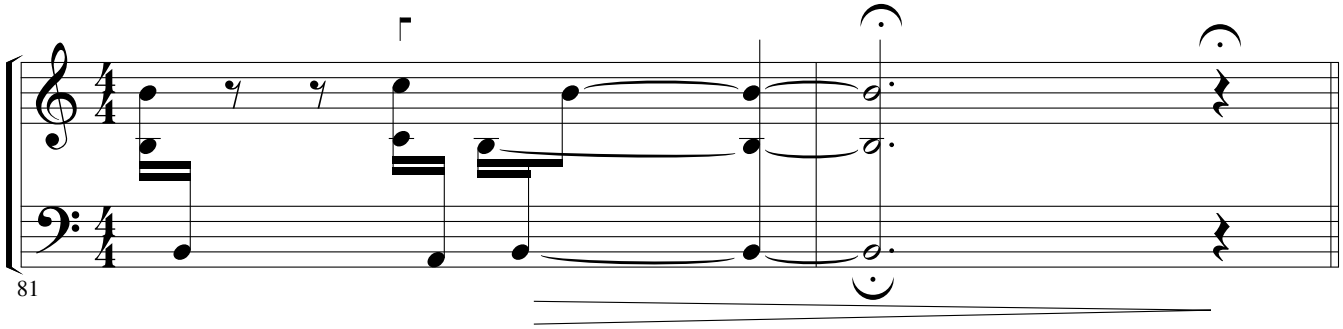

46
48
50
52
54
loco

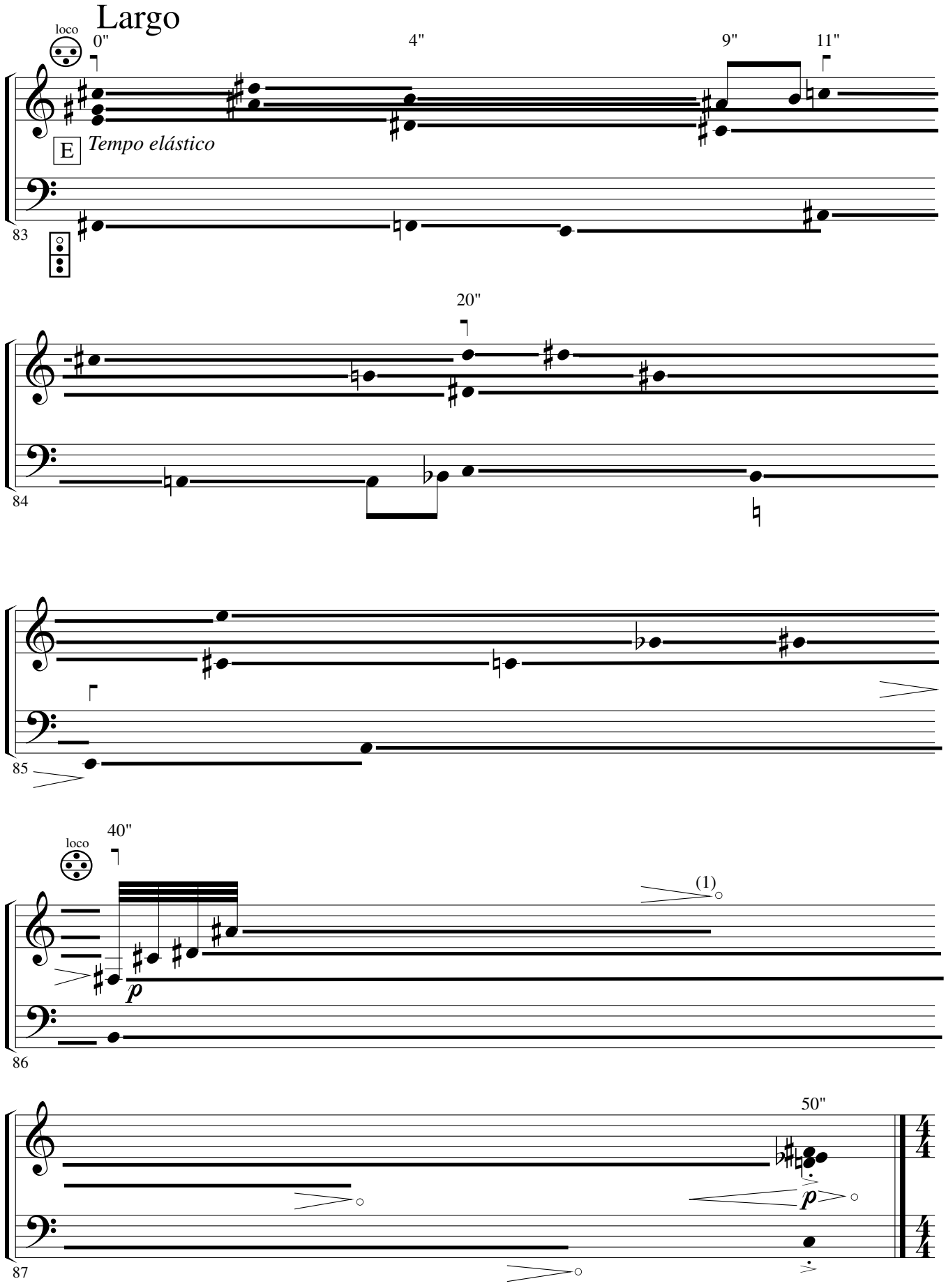

loco
B'
56
59
62
65
68
loco


loco
A'
A'
71
73
75


77

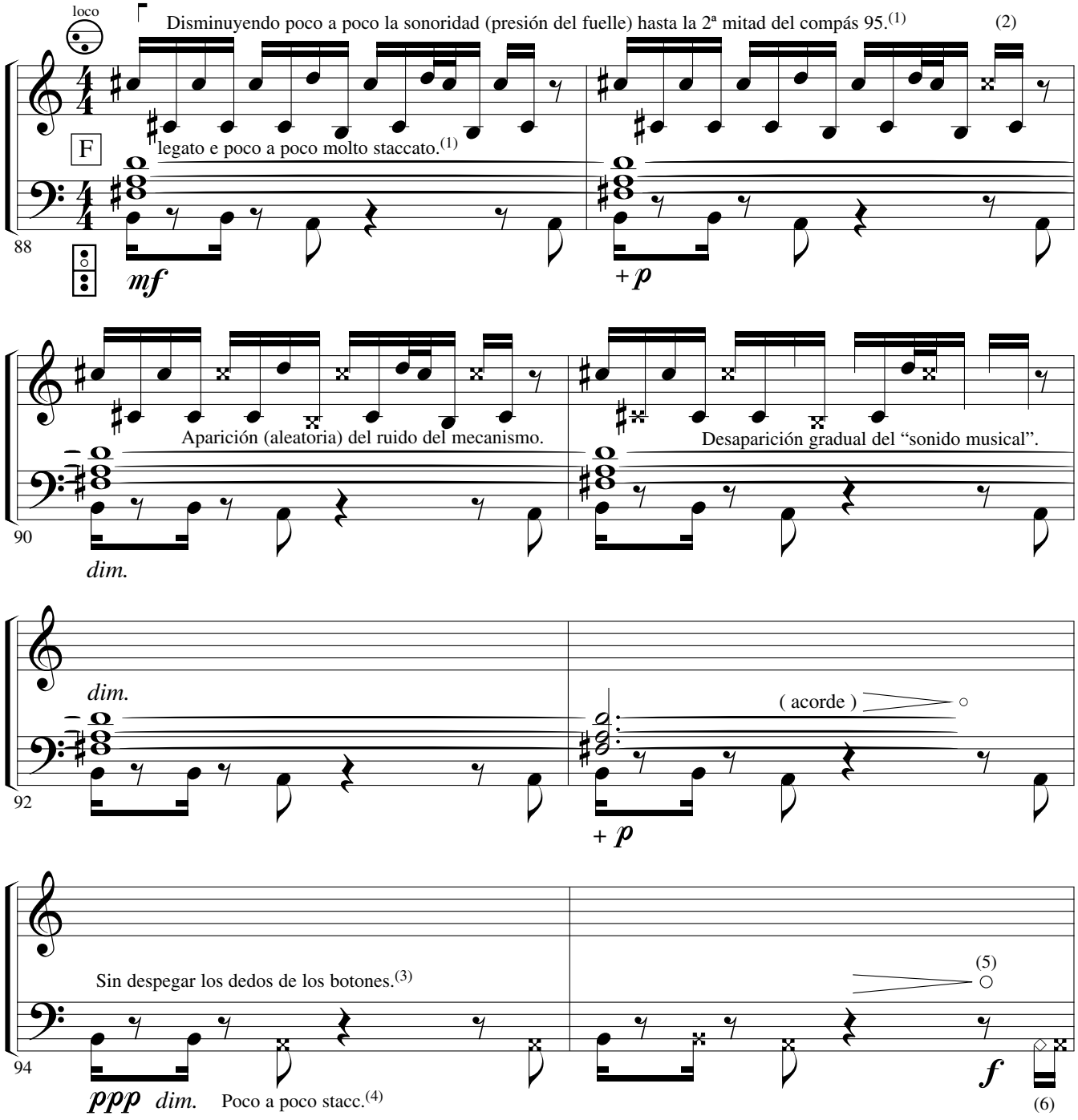

loco
79


81



(1) Levantar la tecla, o botón, suavemente..., como en el compás 30.

Coda



(1) Hacer desaparecer el sonido de la mano derecha gradualmente, mediante la articulación (acortando los sonidos -la apertura de las válvulas-: "poco a poco molto staccato ..."), produciendo un efecto de independencia dinámica respecto a la mano izquierda.

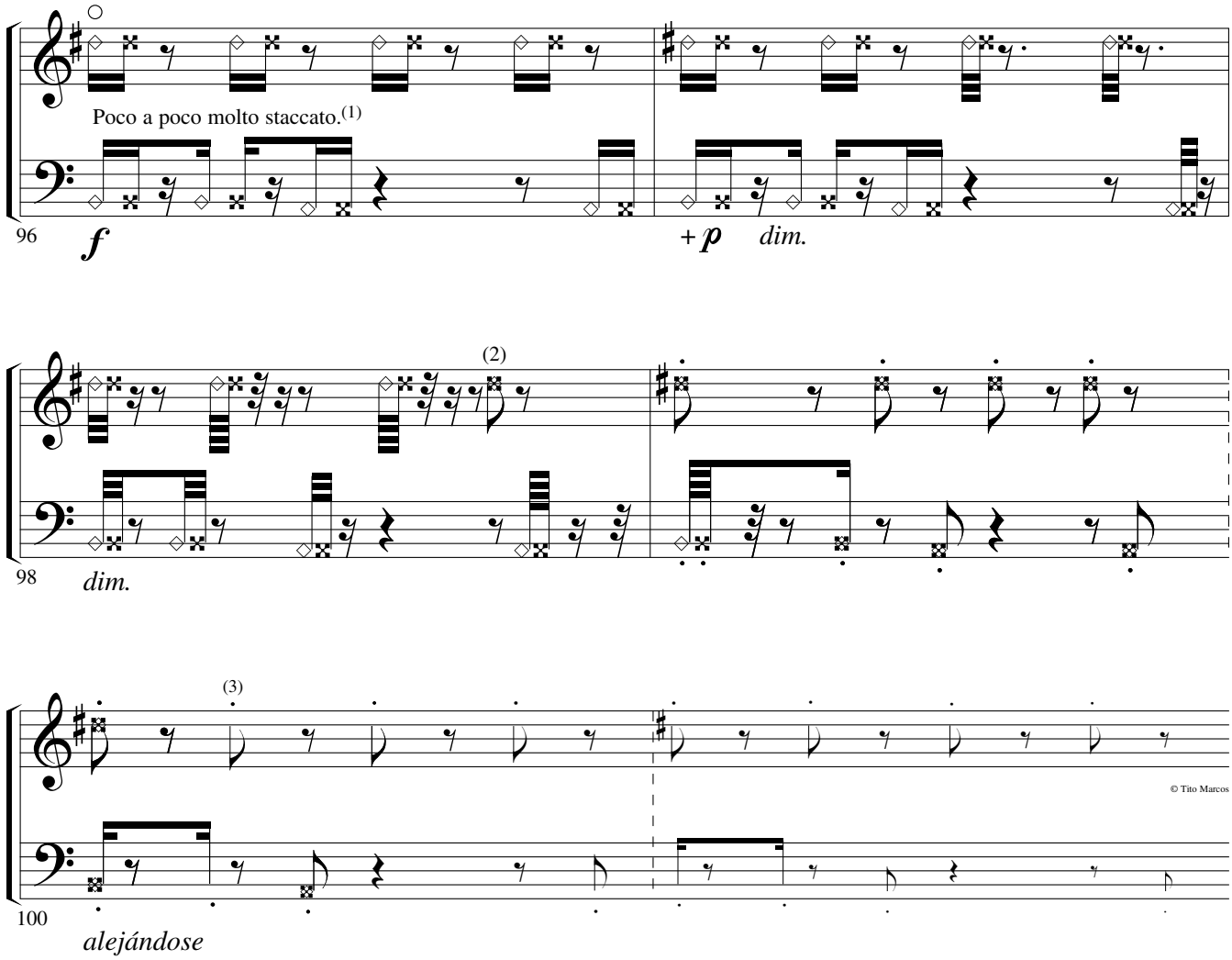
(2) Ruido del mecanismo.

(3) Controlando el ruido del mecanismo...

(4) Ver nota (1) de la página 12.

(5) Fuelle parado.

(6) Ruido del mecanismo en la pulsación: ◇ y ruido (más intenso...) del mecanismo en el cese de la pulsación ("plop" del cierre de las válvulas): ⨯ .



(1) Articular, progresivamente, cada vez más staccato, de forma que los dos sonidos de "ataque/cese" (ruido producido al hundir la tecla –y, o, botón–: ◇, y ruido producido al soltar ésta: ⨯ , se vayan percibiendo gradualmente como un solo sonido: ligero"plop" del cierre de las válvulas: ⨻

(2) Percutir, suavemente, con los dedos planos..., sin apenas hundir las teclas: ligero "plop" del cierre de las válvulas.

(3) Movimiento de los dedos, sin producir ningún tipo de ruido del mecanismo.

- Las distintas características tímbricas, dinámicas, articulatorias y espaciales (topográficas) que, como posibilidades interpretativas ofrecen cada uno de los distintos manuales (MI, MII y MIII)[1] de lo que podría denominarse acordeón "integral"[2], han sido tomadas como elementos estructurales (compositivos) en el planteamiento del presente estudio.

- Desde el punto de vista (punto de oído…) de su "integración" en un solo enunciado lineal, tales elementos se hallan dispuestos con el objeto de producir una percepción auditiva de textura melódica, en la que los componentes tímbricos, dinámicos y articulatorios se presentan espacializados entre ambas manos (manuales) (MI-MIII o loco o MI-MII loco): temas A (compases 1 y siguientes) y A' (c. 71 y siguientes).

- Desde la perspectiva de su función "disgregadora", tales elementos han sido tratados de manera que se perciban separadamente, independizando la función de los mismos: MI melódica (a su vez disgregada por la articulación entre los dedos 4-5 y 1) y MII con B. S. rítmicos y A. S. armónicos, a su vez, independizados tímbricamente: B.S. y A.S : tema D (c. 38 y siguientes).

- La estructura temporal está basada en la distribución de dos elementos: uno tomado de la función integradora/disgregadora de los distintos registros de cada manual (, loco y) y otro, según la densidad de las diversas texturas:

  – lineal: A (c. 1 y siguientes) y A' (c. 71 y siguientes)
  – homofonía a dos partes: B (c. 13 y siguientes) y B' (c. 56 y siguientes)
  – homofonía a tres partes: C (c. 30 y siguientes , intercalado con el motivo del c. 31), D (c. 38 y siguientes) y F (c. 88 y siguientes)
  – armónica: E (c. 83 y siguientes)

- Un único motivo cadencial separa (o une...) las distintas texturas y temas, intentando dar cohesión a las partes: compases 10-12, 25-29, 54-55, 68-70 y 79-82.

- El "Largo" final, de carácter libre (c. 83 y siguientes), tiene como finalidad el contrarrestar la inercia rítmica creada, aligerando y diluyendo tanto ritmo, como densidad armónica.

- La Coda, de interpretación optativa, representa una "post imagen auditiva" donde se plantea, a modo de pequeño ejercicio, una simplificación de la cuestión fondo/forma (en su sentido de ruido/sonido) desde la perspectiva de la técnica instrumental : aceptación del "ruido" como componente estético del sonido, el control del ruido como base del control del sonido, la integración de ambos elementos como una única entidad sonora, la comprensión auditiva de la característica del enmascaramiento sonido-ruido o ruido-sonido, etc.

- Las indicaciones de registración, fuelle, Tempo, sistema técnico (S. B. o b. b.) etc. son orientativas y, por lo tanto opcionales, pudiendo ser modificadas por el intérprete según las características sonoras y técnicas de su instrumento, siempre en función de los objetivos propuestos en el estudio.

[1] Asumiendo su parentesco instrumental con el órgano, como instrumento de viento polifónico de "similares" características, los distintos sistemas mecánicos (producción y articulación sonora) del acordeón (teclas y botones) vienen siendo definidos, mediante el empleo de una terminología organística, como MI (manual uno) para el mecanismo de teclado o botones de la mano derecha y, MII (manual dos) o MIII (manual tres), respectivamente, para los sistemas S. B. y b. b. relativos a la mano izquierda. Aunque discutibles, tales denominaciones, al referirse a sus características musicales, y no técnicas, resultan prácticas para la escritura conjunta de los diversos sistemas, de ahí su utilización en el presente estudio y su recomendación como terminología simplificadora, integradora y no excluyente…

[2] A falta de otro calificativo, este término haría referencia a la modalidad MIII/II, disposición que permite agrupar en un solo instrumento los diversos mecanismos (S. B. y b.b.) de la mano izquierda, ya sea de forma simultánea (sistema de "bajos añadidos" -8 o 9 hileras-) o alternada (sistemas "convertor" de bajos convertibles -acordes convertibles...-). Tal instrumento podría considerarse como representativo de una concepción integradora de su trayectoria histórica, en contraposición (o complementada…) con aquellas, más radicales, propuestas por los sistemas "free bass" ,"basses chromatiques" y similares.

BIOMÚSICA I

TITO MARCOS

(1)

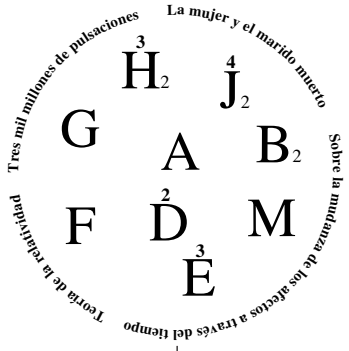
Biomúsica

Teoría de la relatividad

La mujer y el marido muerto

Tres mil millones de pulsaciones

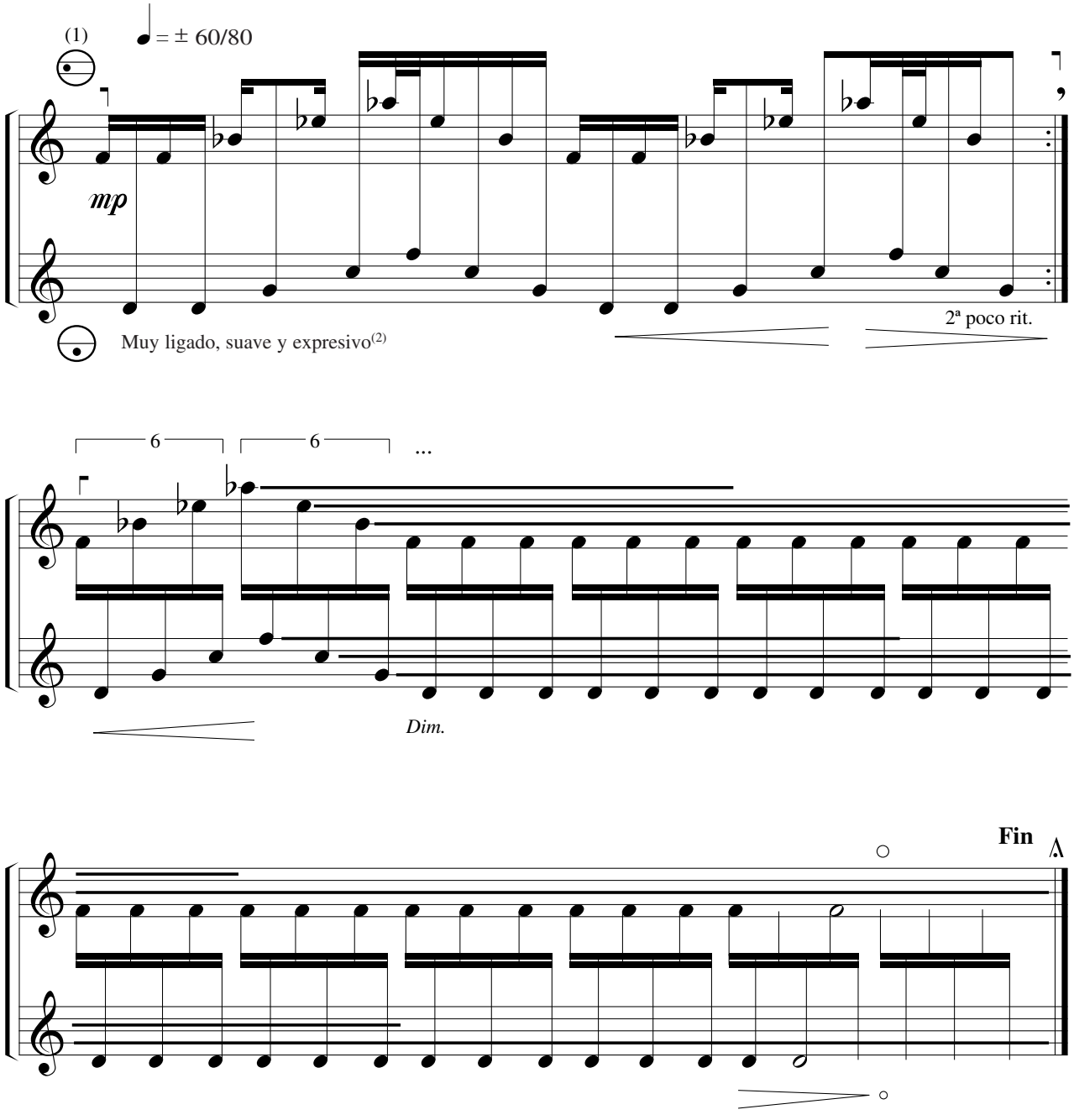
Sobre la mudanza de los afectos a través del tiempo



Una mujer sumamente afligida por la muerte de su marido, se fue a una casa cerca del cementerio donde estaba enterrado, para llorar allí. En aquellos mismos días concurrió un hombre un delito por el cual fue ahorcado por la justicia, y después, según costumbre, pusieron para guarda del ajusticiado un soldado de a caballo. El soldado fatigado de la sed, fue a la casa en que vivía la mujer a pedir agua, y viéndola le agradó en extremo. Con este motivo iba el soldado muy a menudo para hablar con ella, dejando al ajusticiado abandonado en el suplicio. Viéndose el soldado en este conflicto, y temiendo el castigo de su culpable descuido, corrió a casa de la mujer le manifestó su apuro y le rogó que viese el modo de cubrir su falta; la mujer entonces compadecida de él, desenterró su marido, púsole en la horca en lugar del ajusticiado, y así encubrió el descuido de su amante.

(1) El intérprete podrá elegir uno de los cuatro títulos.

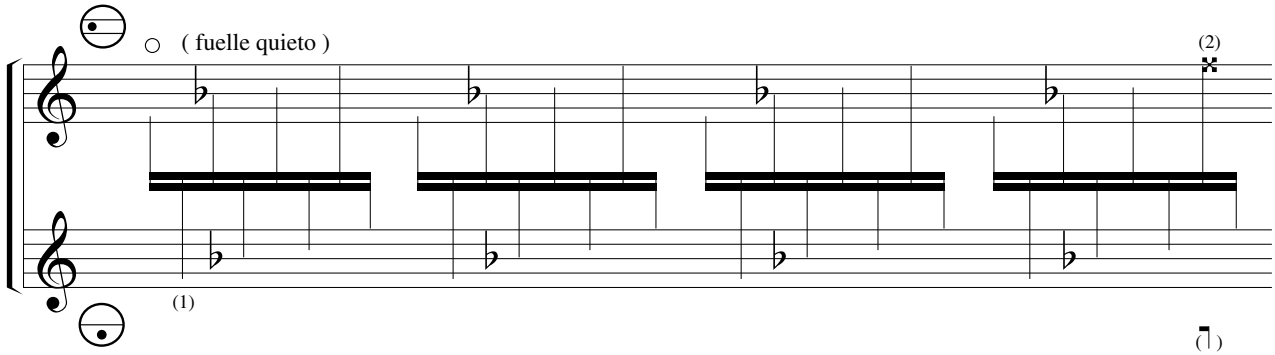
INTRODUCCIÓN (CODA)

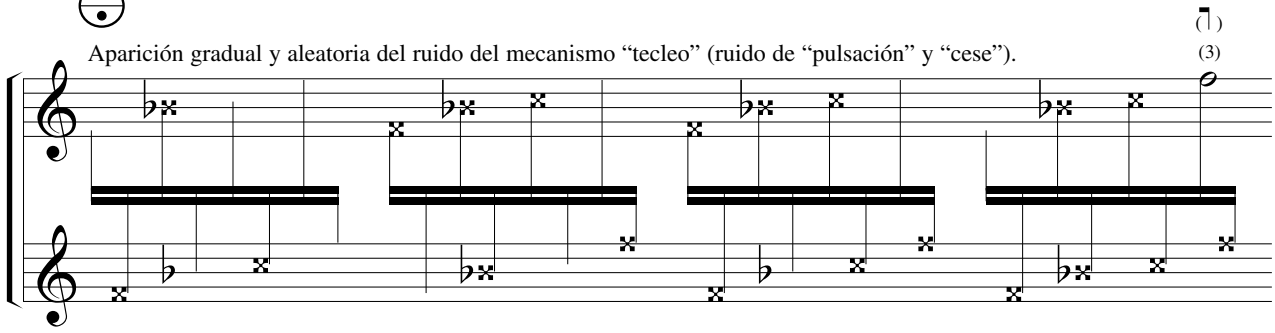


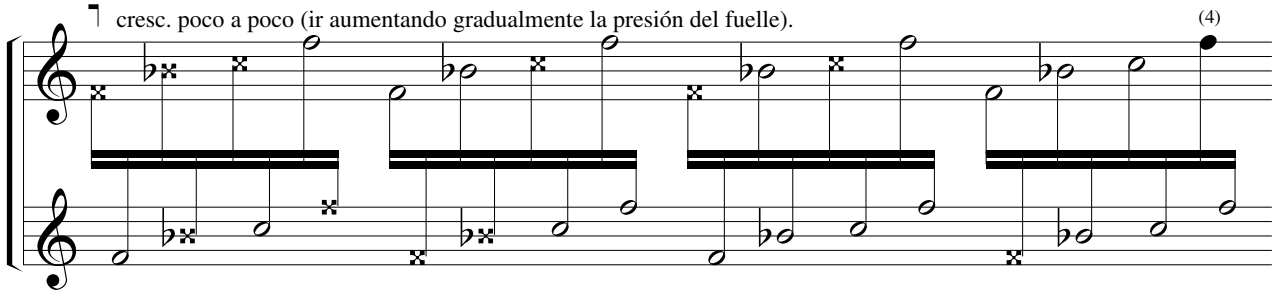
(1) El intérprete podrá elegir cualquier combinación de registros que tenga en cuenta la nota (2): , , etc.

(2) Adaptar la articulación (y registración) en ambos manuales de forma que queden fusionados auditivamente en una única "línea melódica".

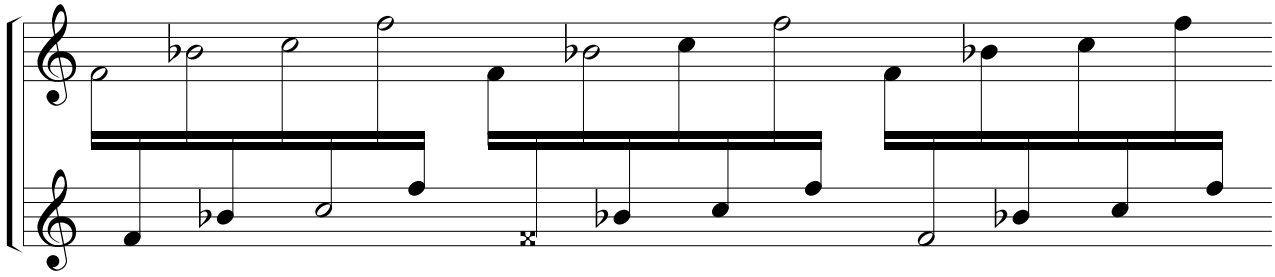
BIOMÚSICA



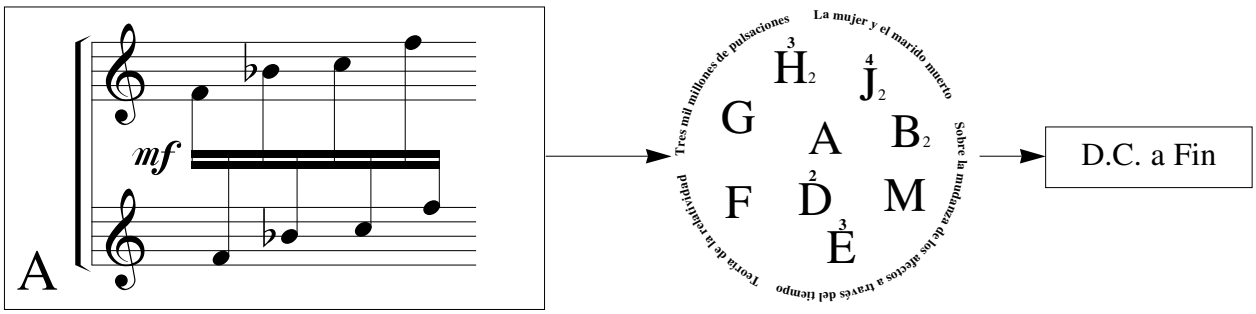




Aparición gradual, y aleatoria, del “sonido musical” (tono estable), enmascarando progresivamente los ruidos del mecanismo.

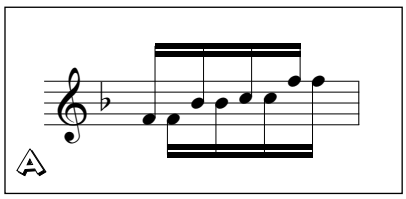


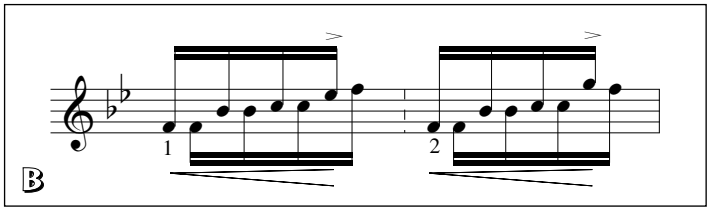
Pulsación suave y ligada, sin golpear las teclas y, o, botones; controlando el ruido del mecanismo.

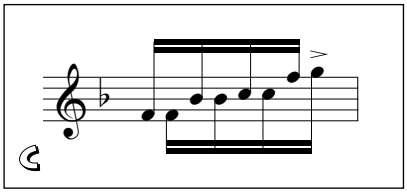


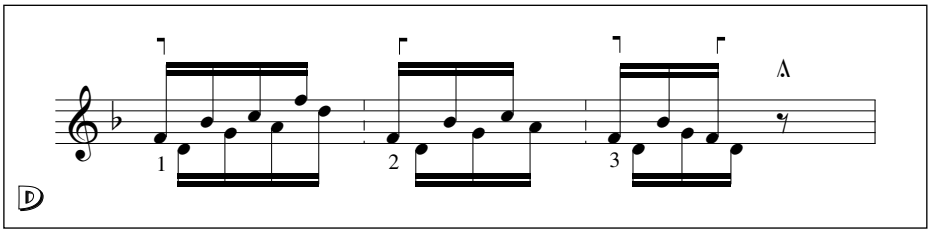
(1) Movimiento de los dedos (sin pulsación).
(2) Ruido del mecanismo (sonidos de “pulsación” y “cese”…).
(3) Sonido débil de lengüeta (transitorios de ataque…).
(4) Sonido “musical”, enmascarando el ruido del mecanismo.

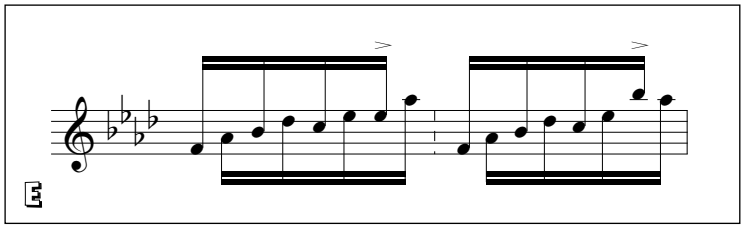
MÓDULOS A-H

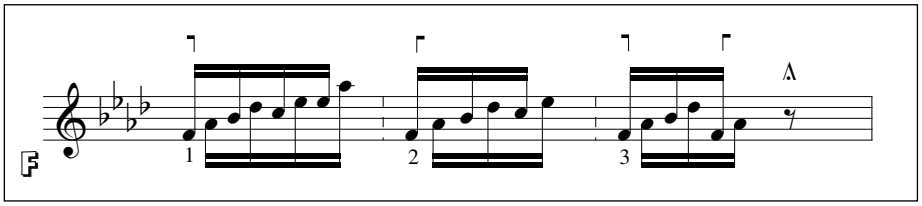


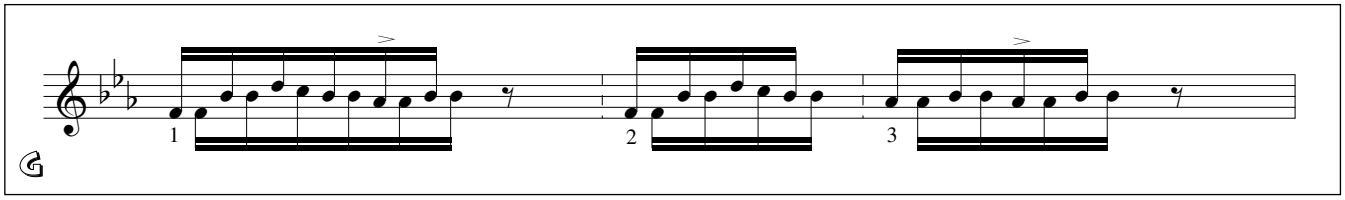


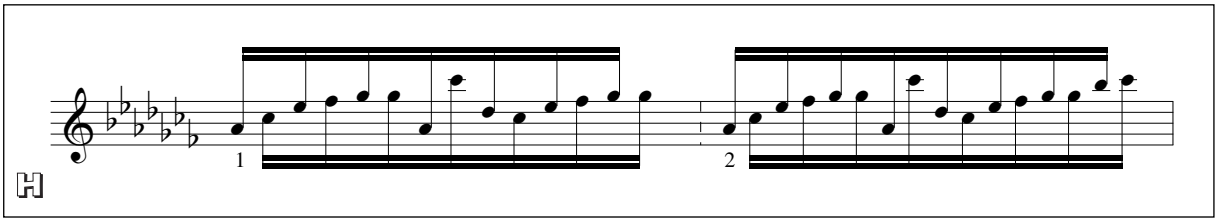




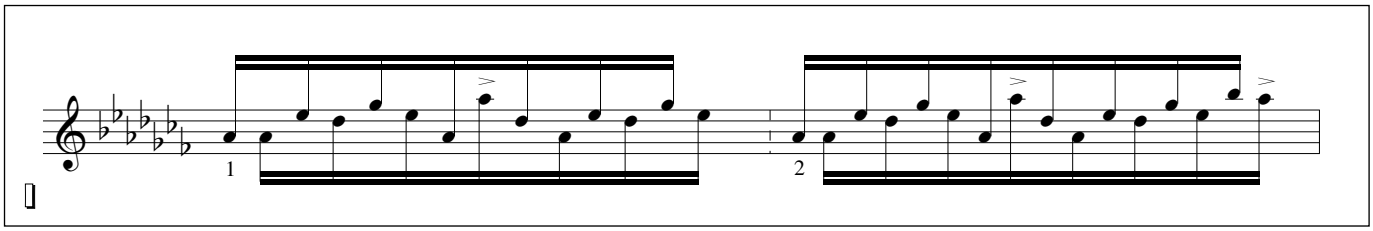


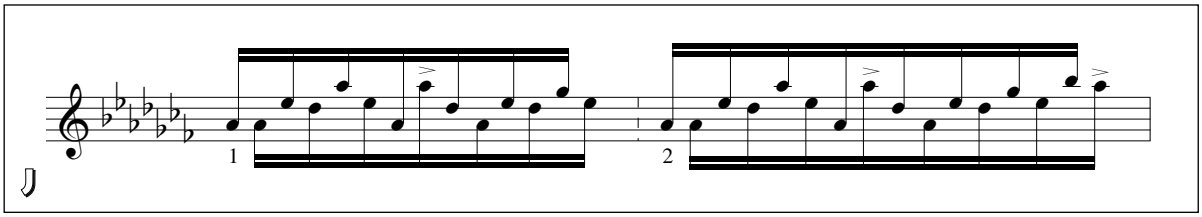


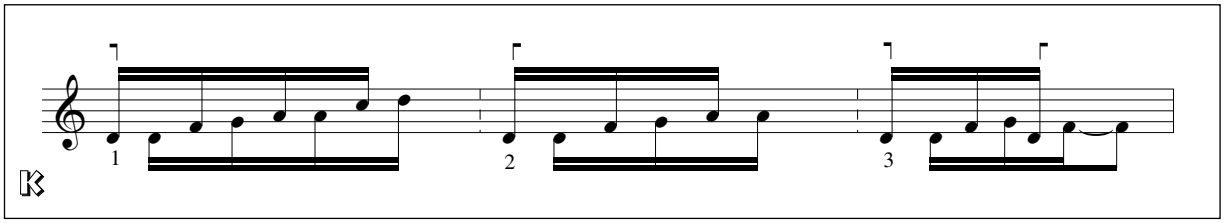


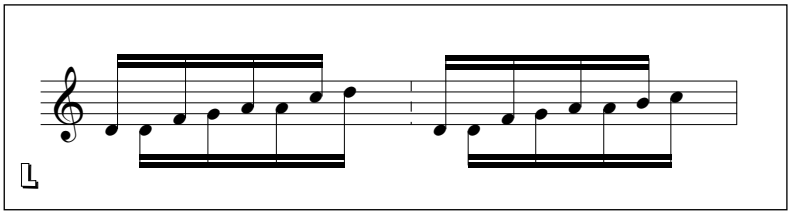


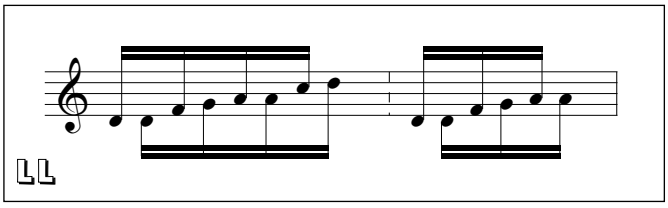
MÓDULOS I-M

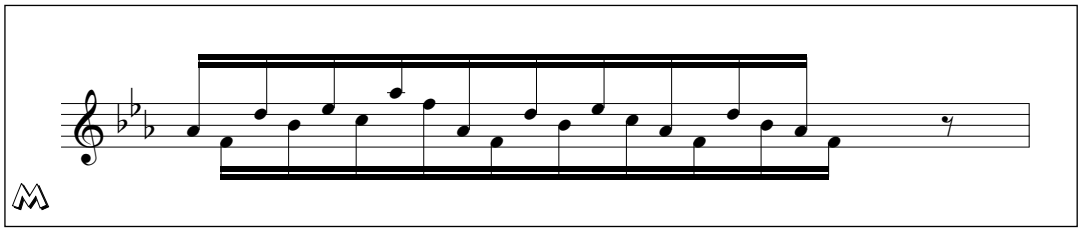












etc…

INDICACIONES INTERPRETATIVAS

- Mantener como único condicionante la "**espacialización**" de una misma línea melódica mediante su alternancia entre los manuales.

- Las notas acentuadas, que rompen la igualdad rítmica, serán móviles, pudiendo desplazarse la posición del acento, o acentos, respecto al grupo de sonidos (**módulo)**, así como cambiar de manual.

- El intérprete podrá crear sus propios módulos, los cuáles podrá combinar con los propuestos en el estudio, así como transportarlos[(1)] e improvisar libremente (dentro del condicionamiento indicado en el punto primero).

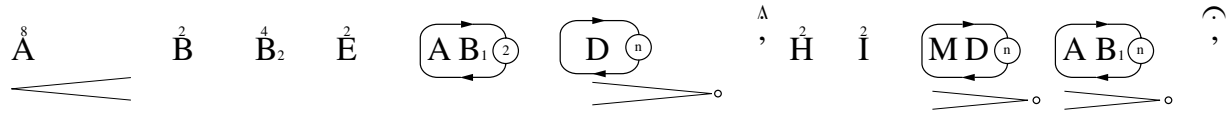
- Para finalizar una "versión" ir reduciendo la dinámica, dejando aparecer el ruido del mecanismo, de forma inversa al comienzo (página 3): disminución gradual de la presión del fuelle, …aparición gradual del ruido del mecanismo, …desaparición gradual y aleatoria del "sonido musical", …etc.

- Cada intérprete podrá organizar sus propias "estructuras" (como en los ejemplos de abajo), ordenando los módulos dados (o los creados -o improvisados- por el mismo), actuando, a la vez que como intérprete, como "**organizador**" (compositor...).

- Para una correcta realización, el intérprete deberá controlar, mediante la pulsación, el ruido producido por el mecanismo, elemento musicalmente importante dentro de esta obra...

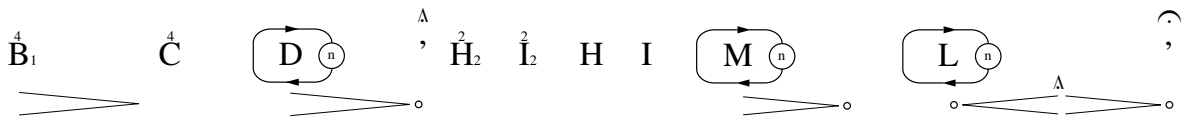
EJEMPLOS DE DISTINTAS "VERSIONES":

versión I



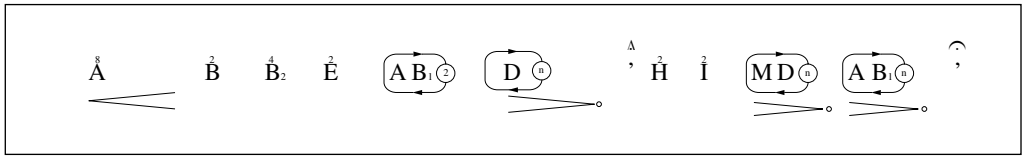
versión II

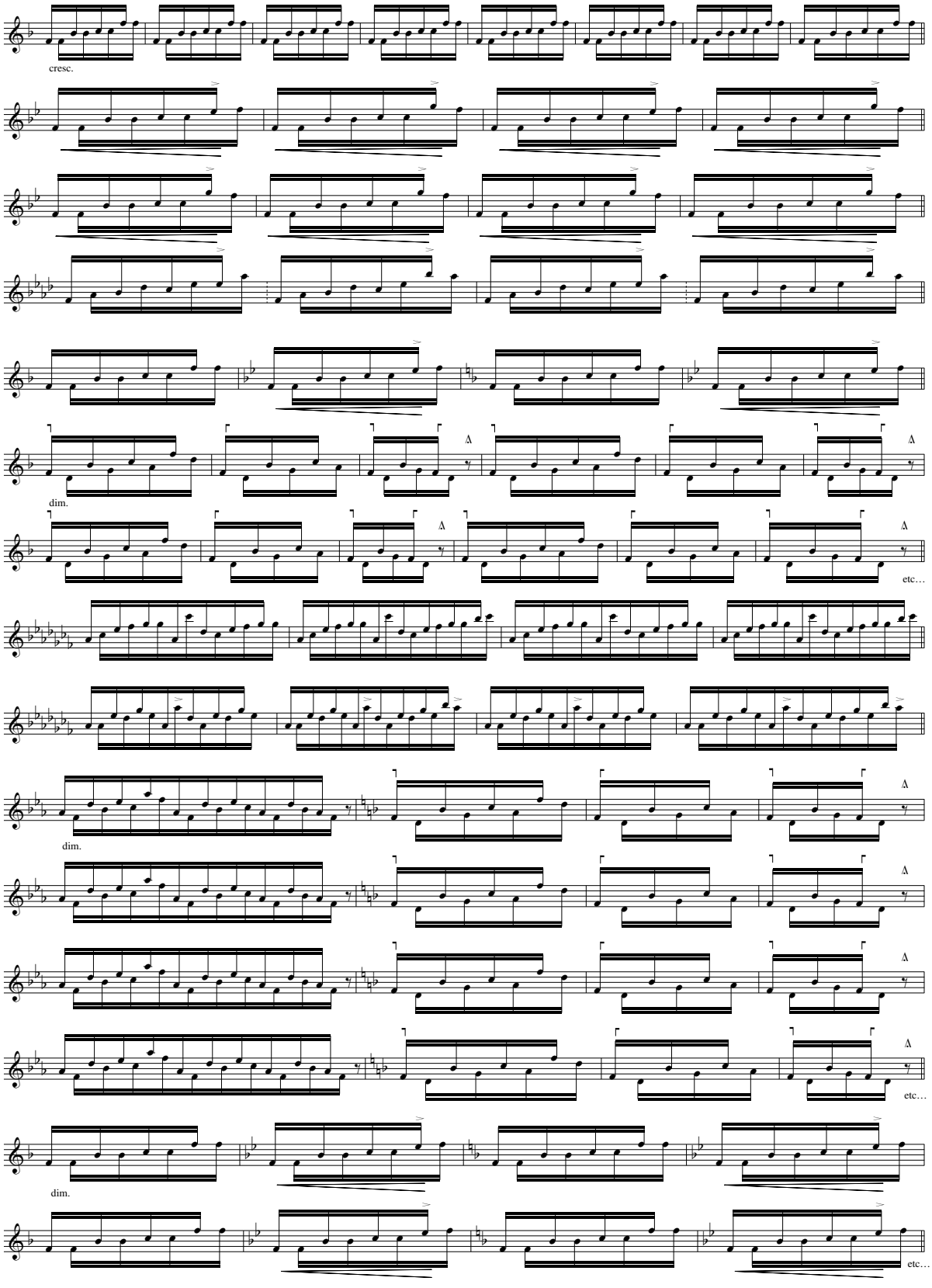
versión III



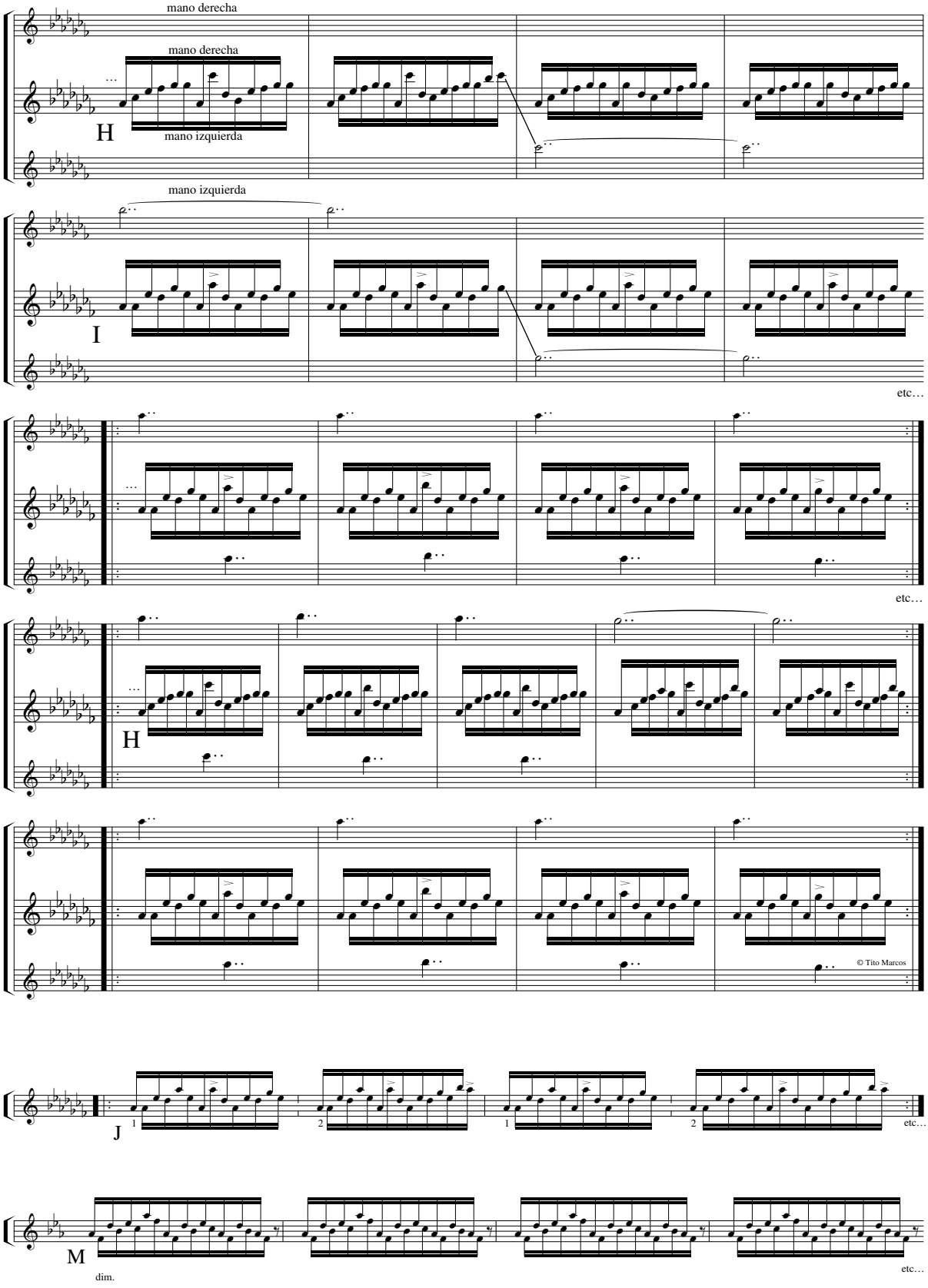
(1) Ver ejemplos de transporte en página 10.

EJEMPLO DE DESARROLLO DE LA VERSIÓN I





EJEMPLO DE IMPROVISACIÓN



PLANTEAMIENTOS DEL ESTUDIO:

- A modo de "juego", y basado en la fábula de **Esopo** (Grecia siglo VI)[1] "**La mujer y el marido muerto**", el presente estudio plantea un concepto de "obra" donde su propio contenido musical se halla definido en función de la capacidad creativa del intérprete, quien se convierte en el verdadero "organizador" y "compositor" de su propia interpretación.

- Con esta concepción se pretende, además de aplicar unos contenidos pedagógicos e interpretativos, exteriorizar determinadas capacidades creativas en el alumno a través de su participación en un contexto donde se amplía la noción de "**subjetividad interpretativa**" hasta el grado de proponer la idea de un **intérprete-creador**, en contraposición, o complementando, el concepto de **intérprete-recreador**.

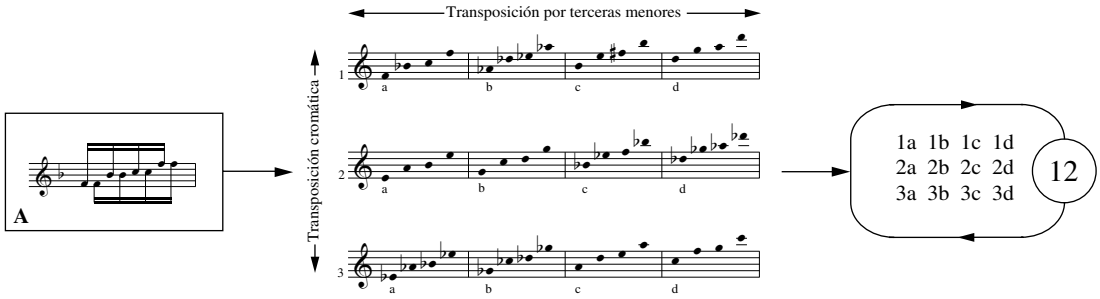
- El grado de participación del alumno[2] en la "organización" de la Obra podrá abarcar desde la simple creación de una "**versión**" en la que intervengan unos pocos elementos (sencillos esquemas rítmicos, algunos módulos con pequeñas variaciones dinámicas, etc.), hasta tomar el Estudio como una mera sujerencia para crear una verdadera obra musical en la que se empleen complejas organizaciones de elementos musicales derivados de procesos mentales tales como aquellos en los que el resultado sonoro y el proceso creativo de dicho resultado interactuen (en "tiempo real") en un mecanismo de "**retroalimentación creativa**" (improvisación…), y donde la única limitación sea la "**capacidad biomusical**" del propio intérprete.

- El alumno (intérprete) deberá llegar a sentirse verdaderamente implicado, como "compositor", durante su interpretación, para lo cual se basará en un principio elemental: cada una de las "versiones" será (al menos en algún elemento) diferente en cada interpretación que realice de la obra, por lo que, de acuerdo con tales condiciones, no serán válidas dos "versiones" idénticas.

[1] "…, el fabulista, por culpa del destino era esclavo, por su linaje, frigio, de Frigia; de imagen desagradable, inútil para el trabajo, tripudo, cabezón, chato, tartaja, negro, zancajoso, bracicorto, bizco, bigotudo, una ruina manifiesta"… (ESOPO FÁBULAS COMPLETAS EDICIONES BUSMA S. A. Madrid 1984).

[2] A quien, en un principio, convendrá asesorar…

EJEMPLO DE TRANSPORTE



PASOS PARA LA EJECUCIÓN:

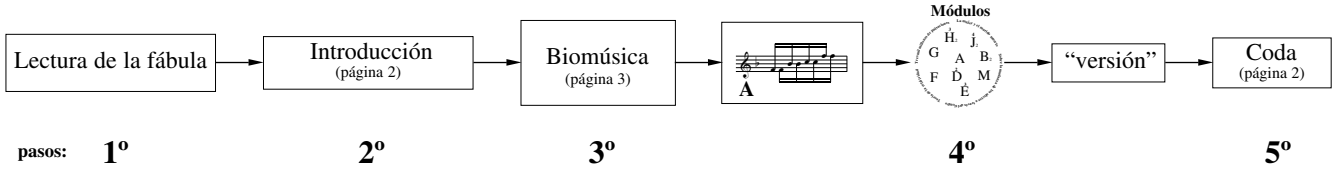
1º Lectura del texto (fábula de Esopo)

> Una mujer sumamente afligida por la muerte de su marido, se fue a una casa cerca del cementerio donde estaba enterrado, para llorar allí. En aquellos mismos días cometió un hombre un delito por el cual fue ahorcado por la justicia, y después, según costumbre, pusieron para guarda del ajusticiado un soldado de a caballo. El soldado fatigado de la sed, fue a la casa en que vivía la mujer a pedir agua, y viéndola le agradó en extremo. Con este motivo iba el soldado muy a menudo para hablar con ella, dejando al ajusticiado abandonado en el suplicio. Al principio la consolaba; después, requiriéndola de amores se enamoraron los dos, y estando una vez entretenido con ella, le hurtaron el ahorcado. Viéndose el soldado en este conflicto, y temiendo el castigo de su culpable descuido, corrió a casa de la mujer le manifestó su apuro y le rogó que viese el modo de cubrir su falta; la mujer entonces compadecida de él, desenterró su marido, púsole en la horca en lugar del ajusticiado, y así encubrió el descuido de su amante.

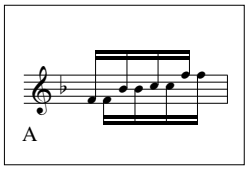
2º Interpretación de la página 2: **Introducción**.

3º Interpretación de la página 3: **Biomúsica,** que enlazará, a partir del **Módulo A** (final de la página) con la (**4º**) ejecución de una "**versión**", previamente "creada", o improvisada, como en los ejemplo de la página 6, o el ejemplo desarrollado de la página 8 y, finalmente, tras la interpretación de "su versión", **D. C.** (**5º**) (reexposición de la **Introducción**, ahora como **Coda** (página 2) hasta **Fin**. (final de la misma página):

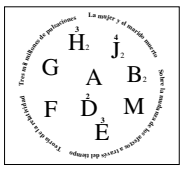
ESQUEMA INTERPRETATIVO



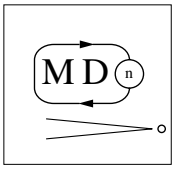
SÍMBOLOS:



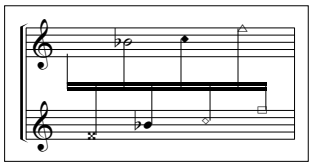
: **Módulo A**. Elemento (en este caso con un diseño rítmico-melódico) combinable con otros módulos con el fin de crear estructuras musicales "versiones", o "**contextos improvisatorios**"



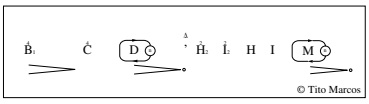
: **Conjunto de Módulos** que el intérprete tendrá que organizar en forma de distintas "versiones"



: **Anillo** (Loop, Bucle, etc.). Estructura repetitiva: cada anillo indica el número de veces que se repiten los módulos incluidos en él (número dentro del círculo). En este caso el número de repeticiones (n) estaría condicionado por la duración del regulador dinámico.



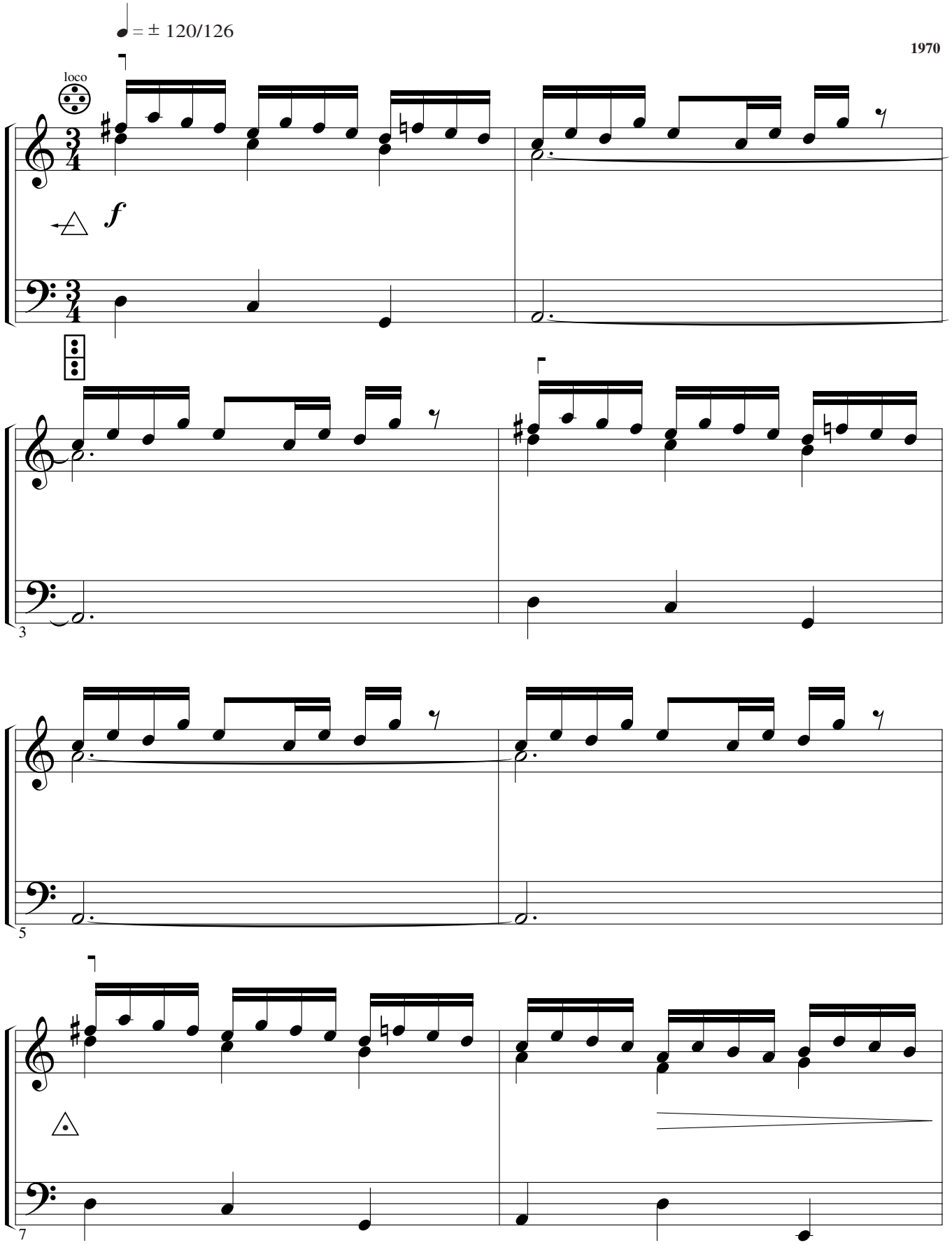
: **Cabezas de notas**: sucesivamente, símbolos de "silencio" (movimiento de los dedos), "ruido del mecanismo" (ruidos de "pulsación" y "cese"), " transitorios de ataque", "sonido musical", etc. Ver página 3.

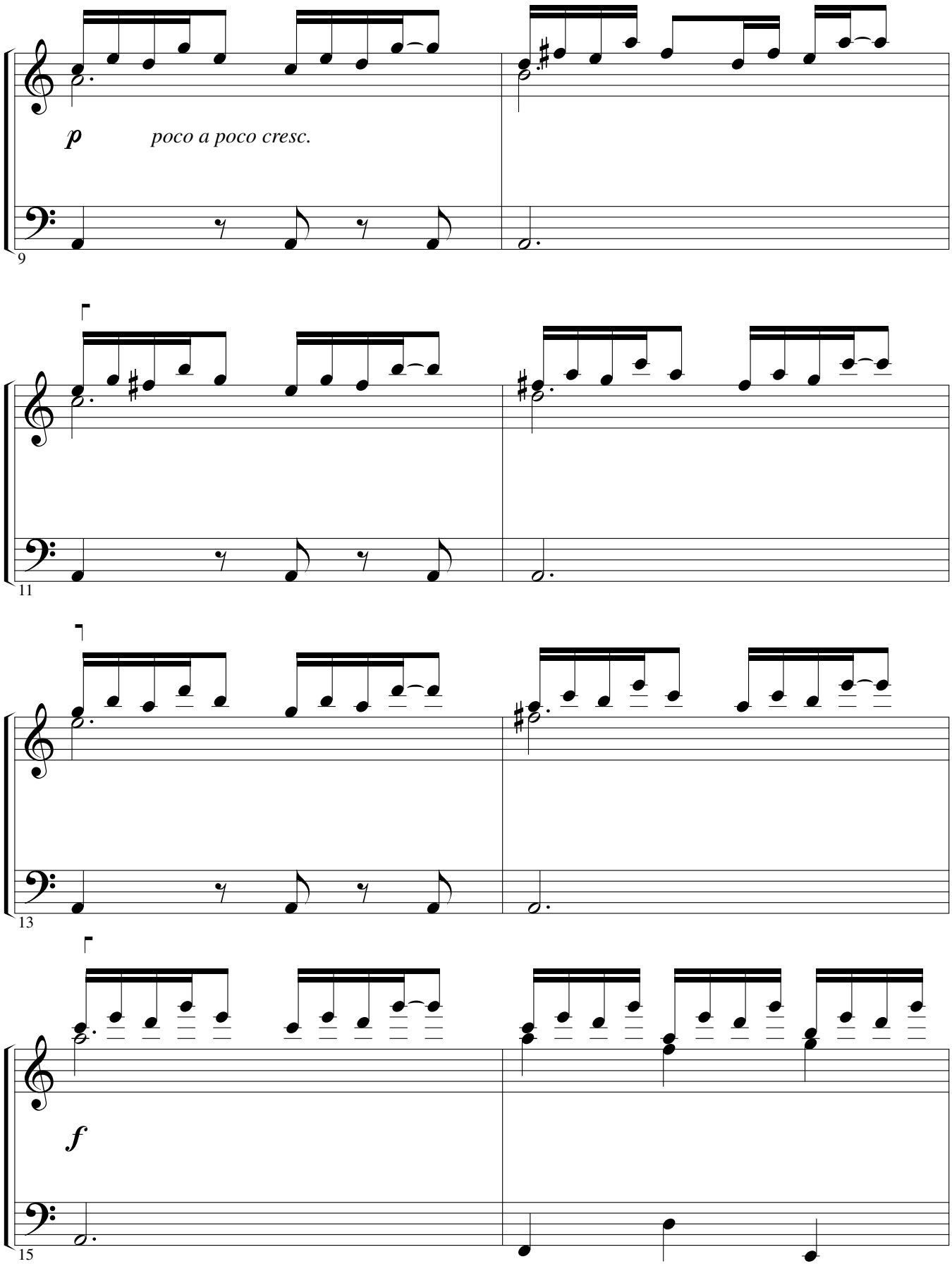


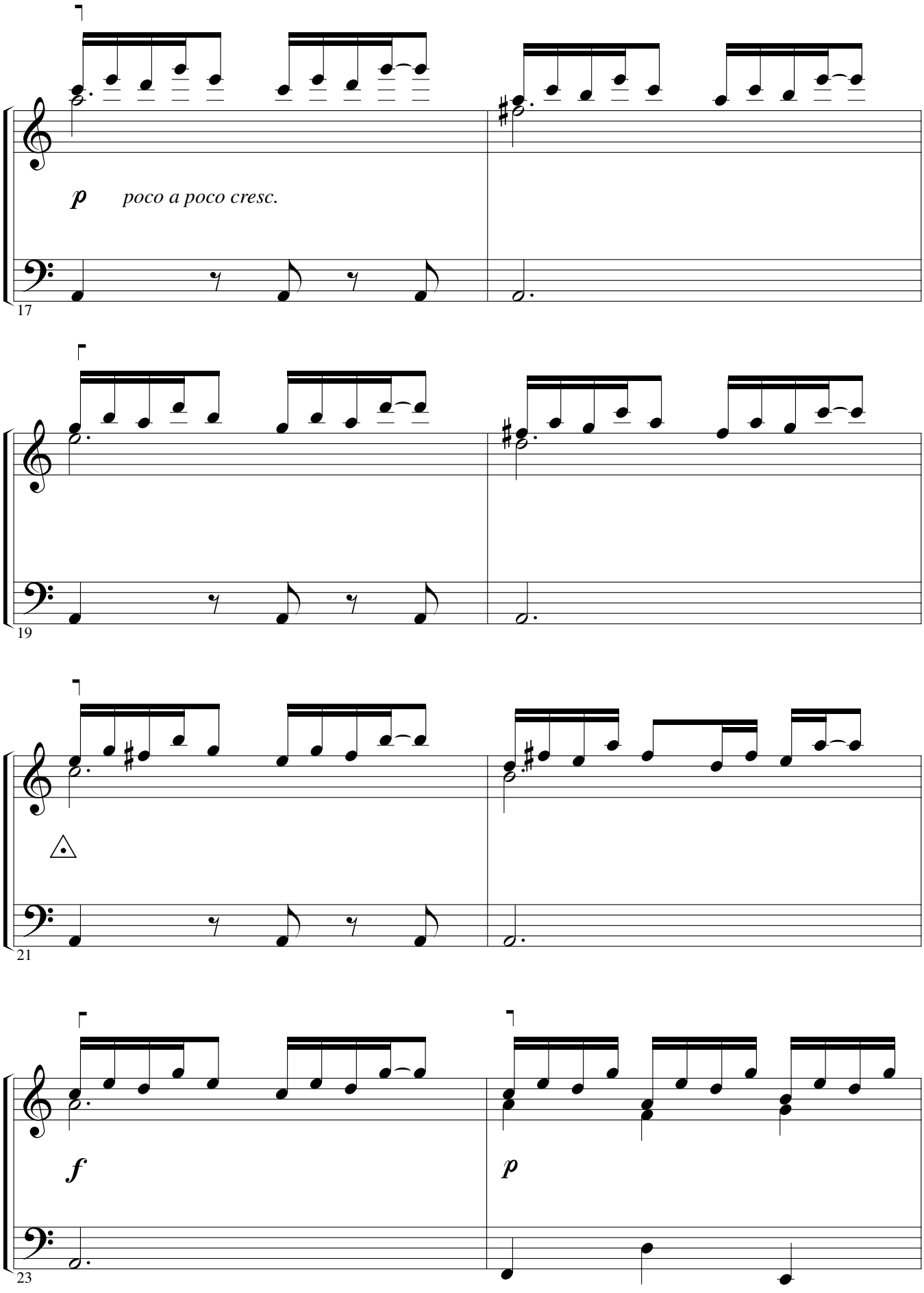
: **Versión**. Organización del conjunto de Módulos (ejemplo).

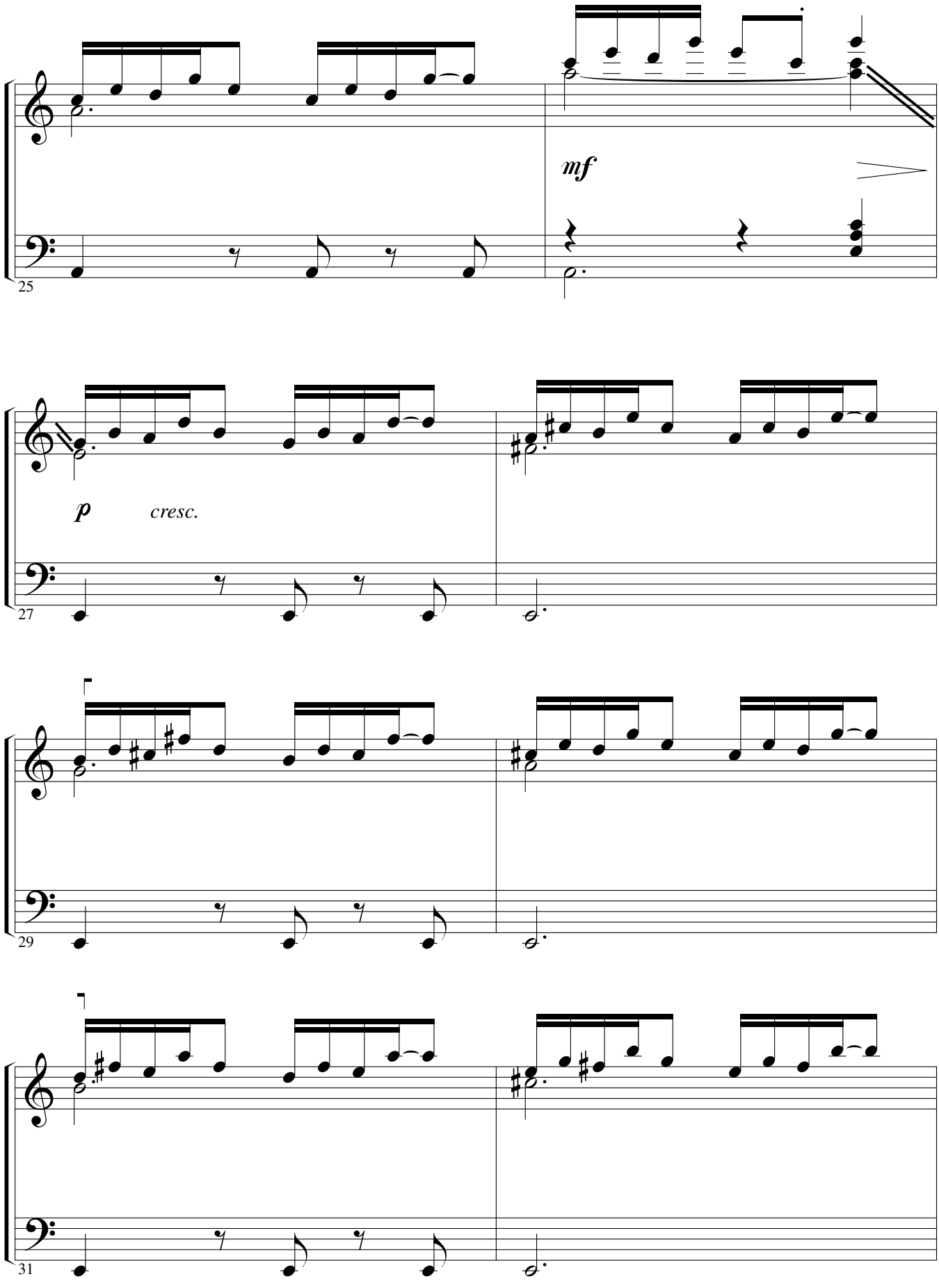
1ª IMPRESIÓN

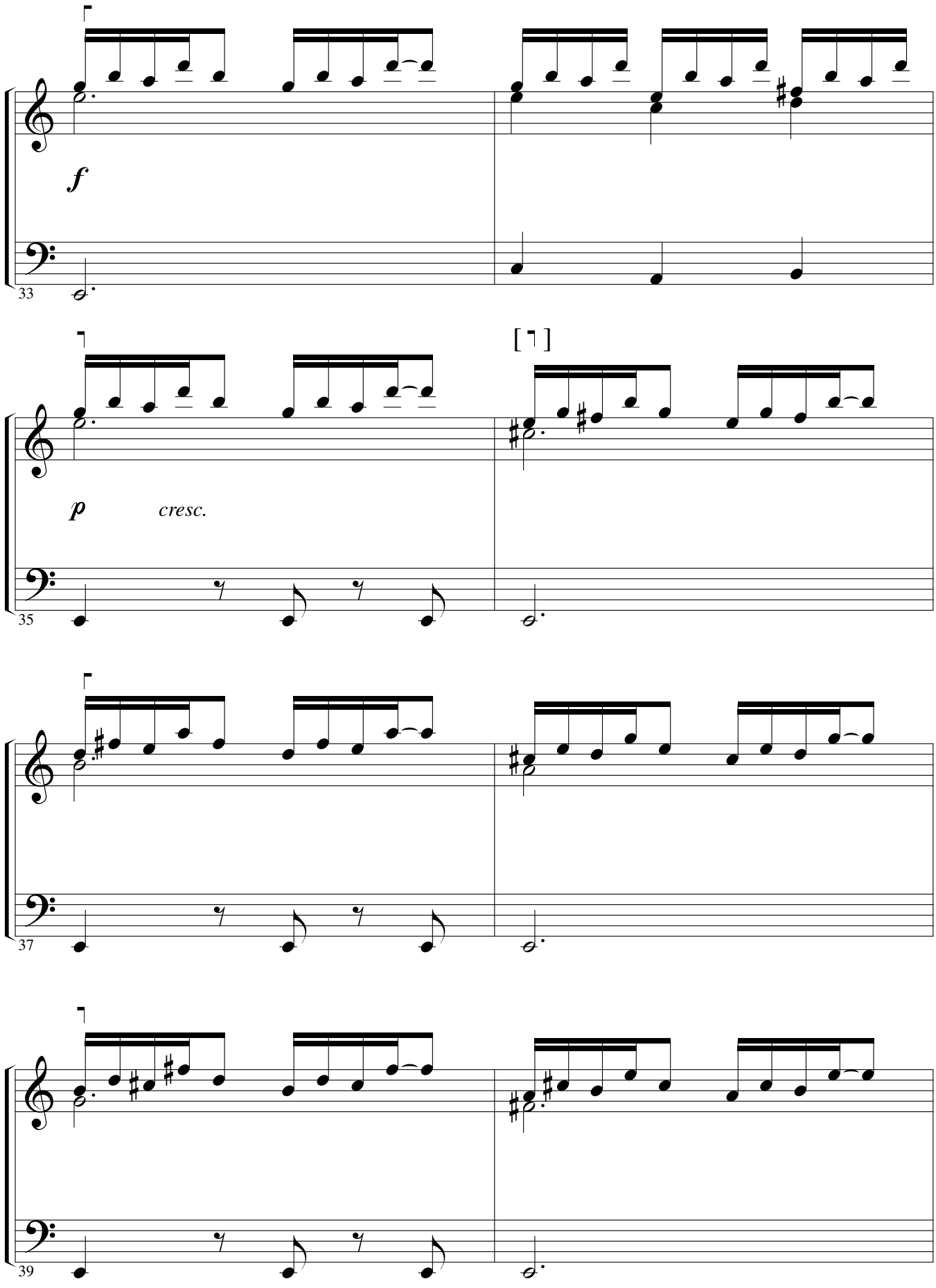
Tito Marcos

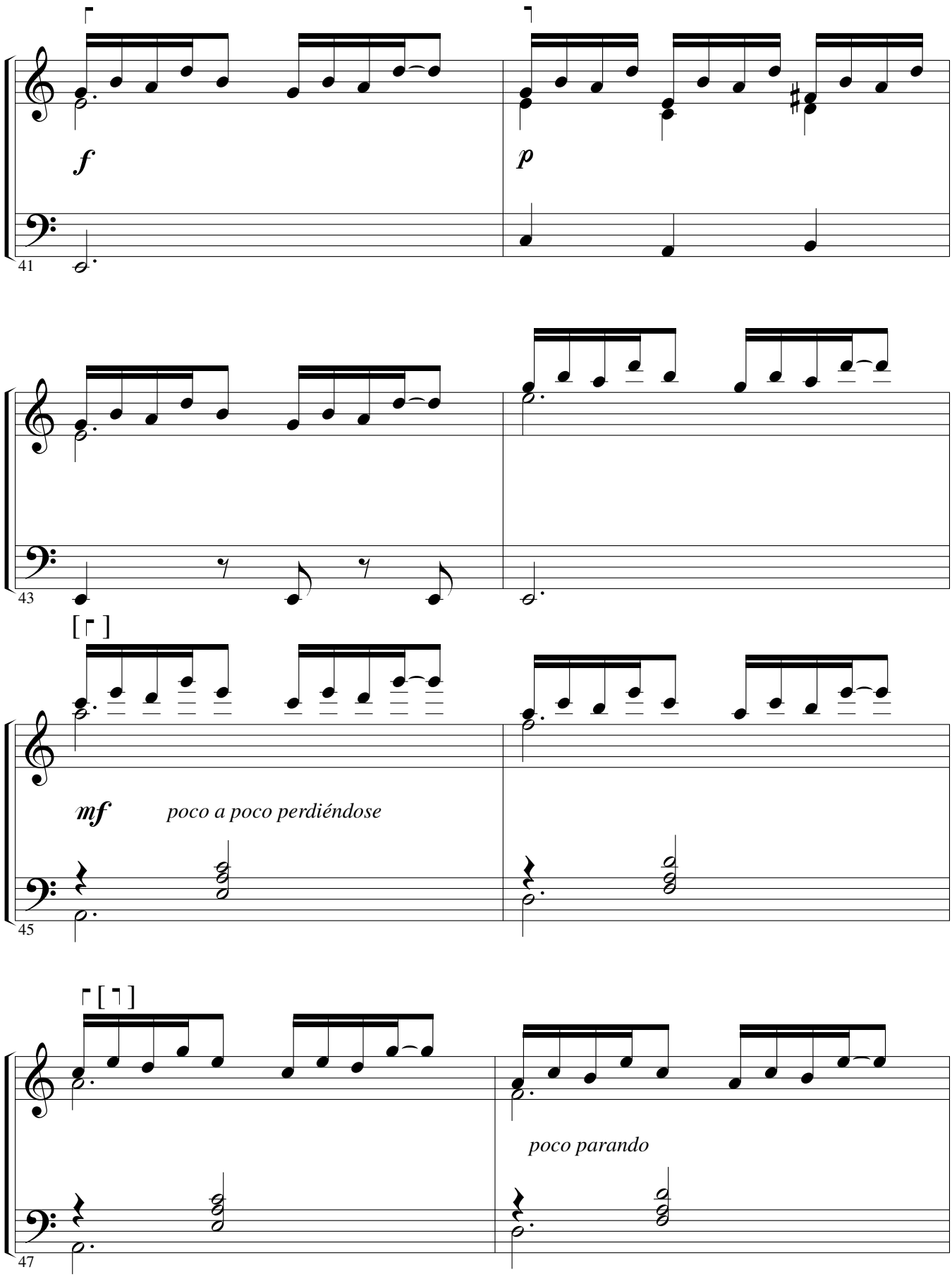

= ± 120/126
1970
loco
f
3
5
7

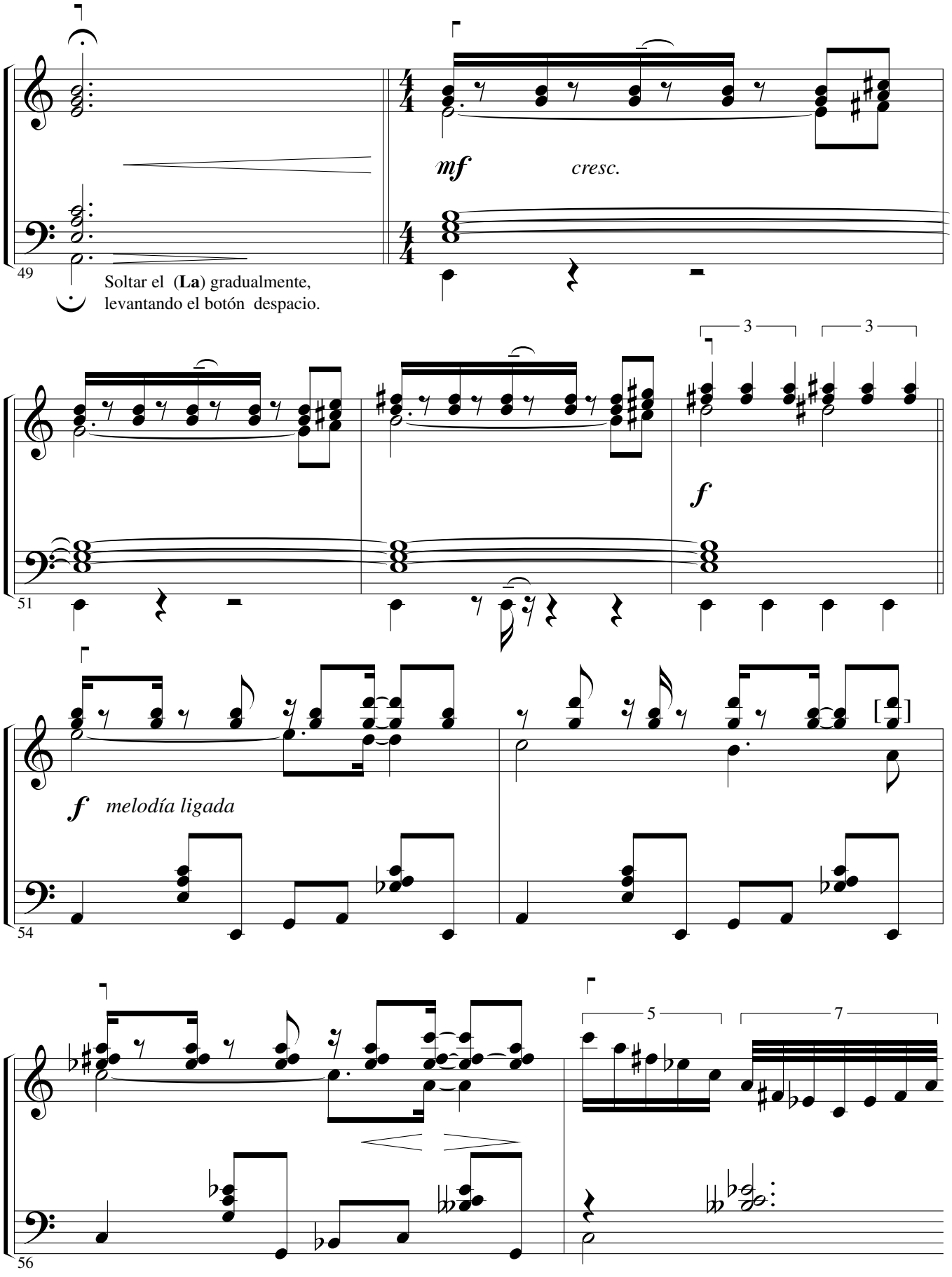

p
poco a poco cresc.
9
11
13
f
15

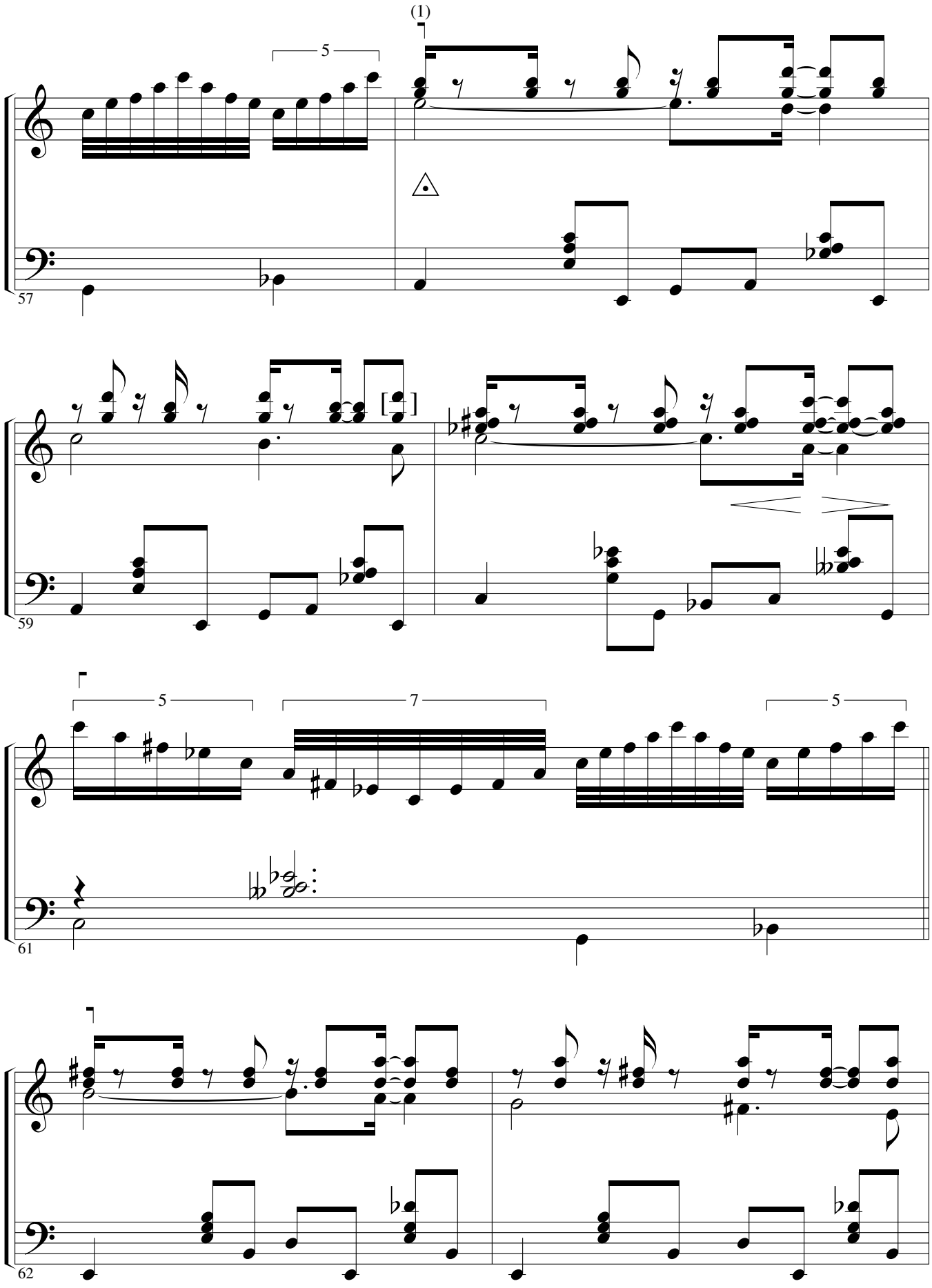

p
poco a poco cresc.
17
19
21
f
p
23


25
mf
27
p
cresc.
29
31

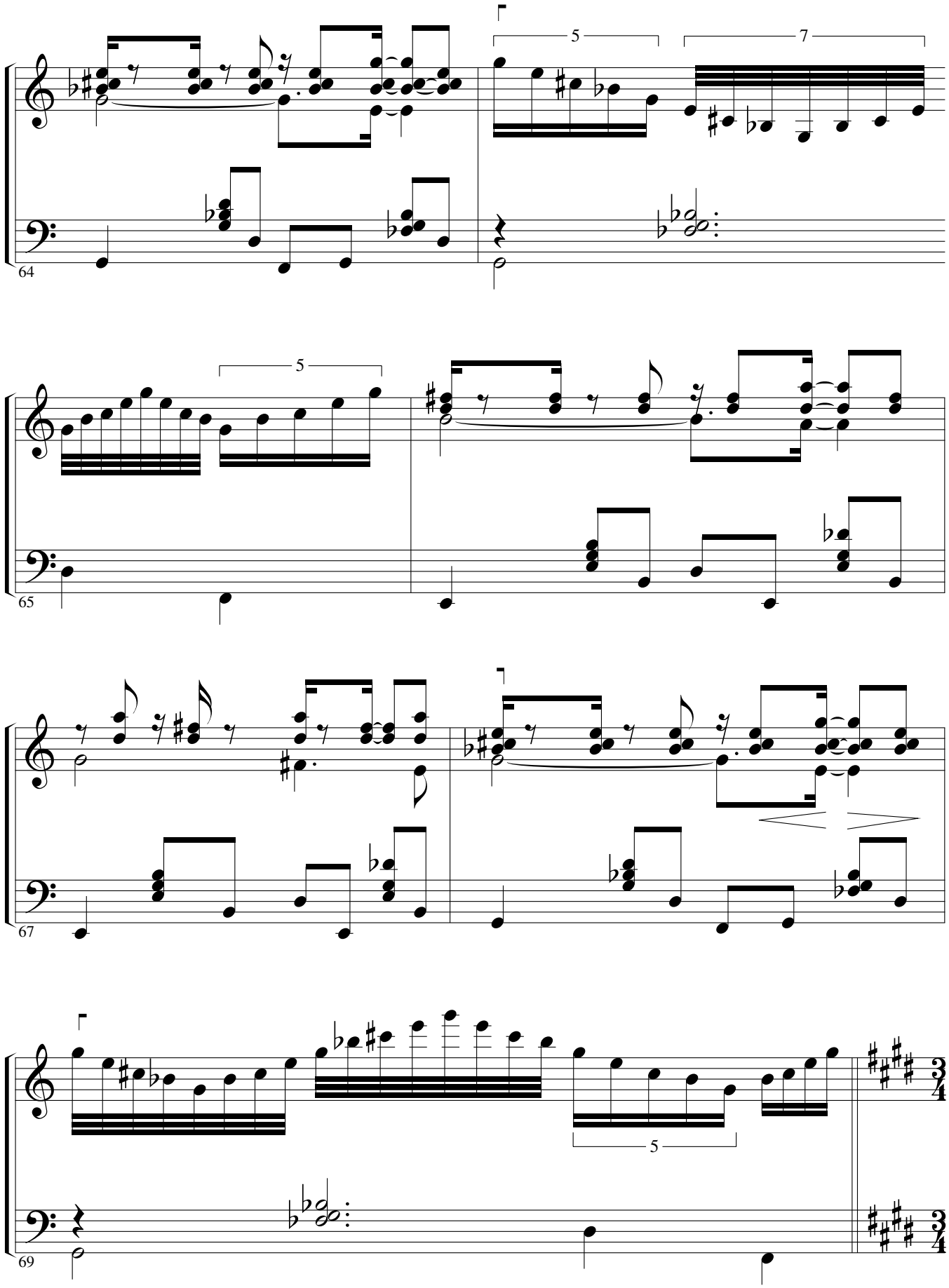

33
f
35
p
cresc.
37
39

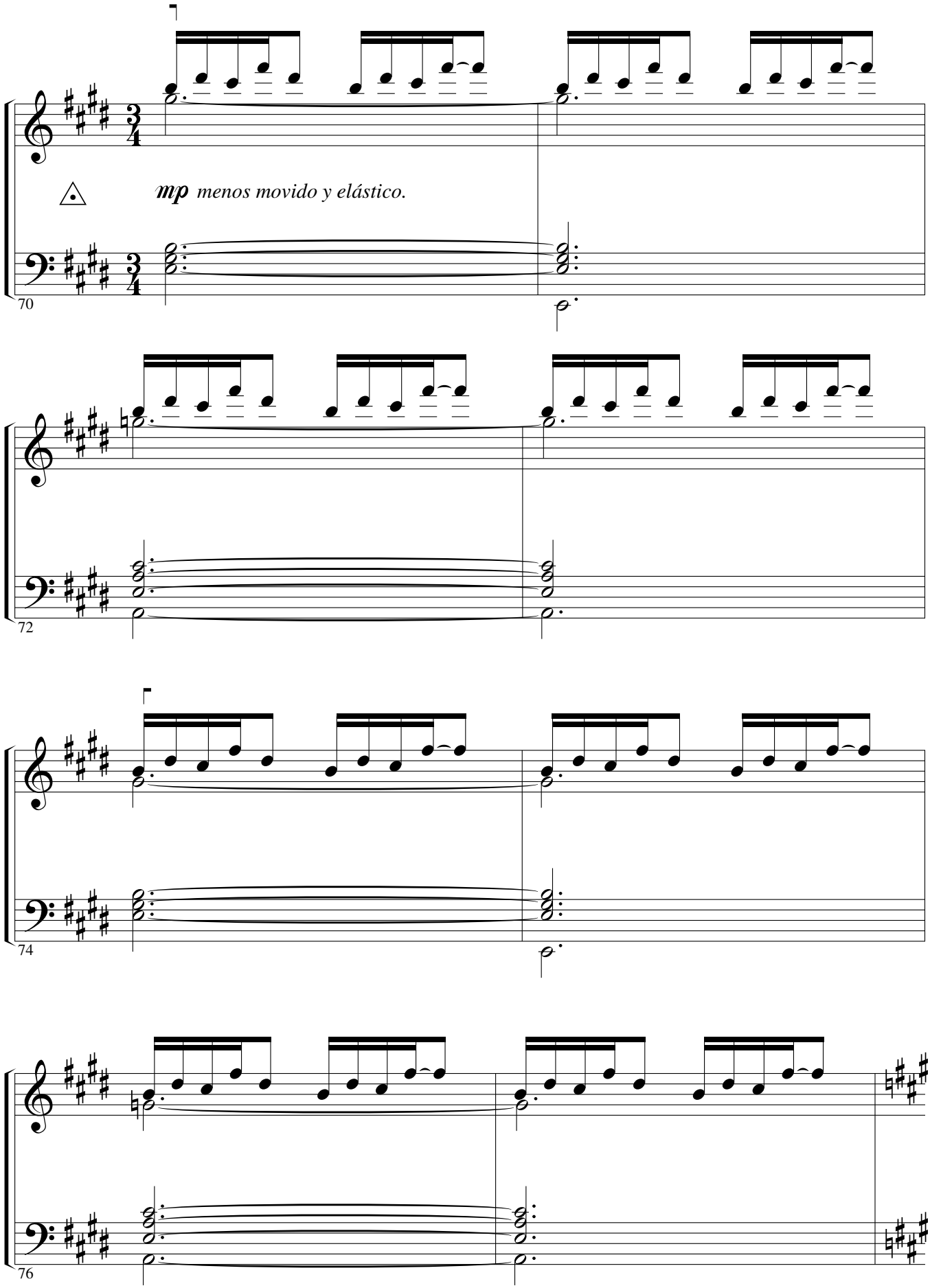

41
f
p
43
45
mf
poco a poco perdiéndose
47
poco parando

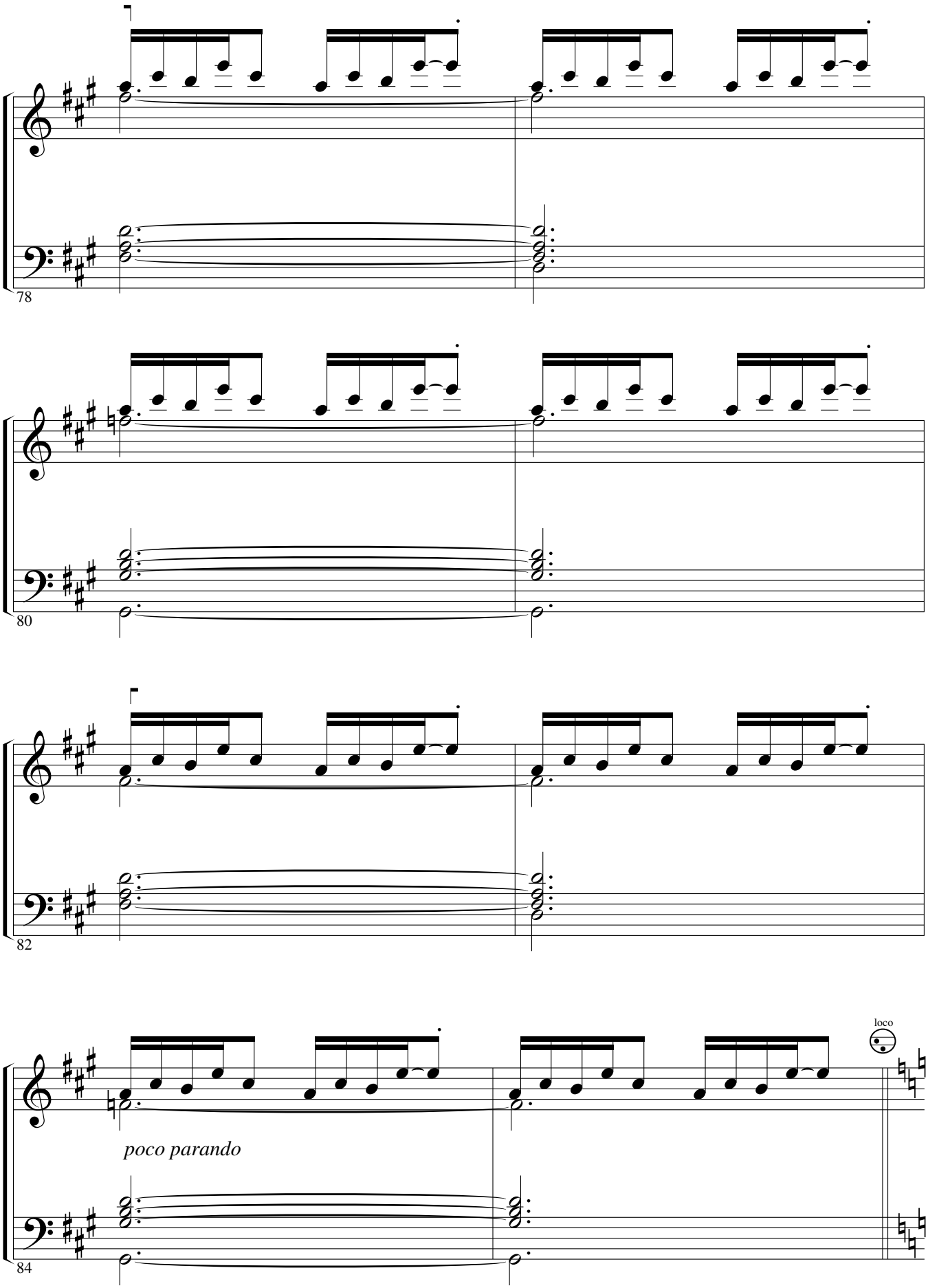

49
Soltar el (La) gradualmente,
levantando el botón despacio.
mf
cresc.
51
3
3
f
54
f melodía ligada
56
5
7

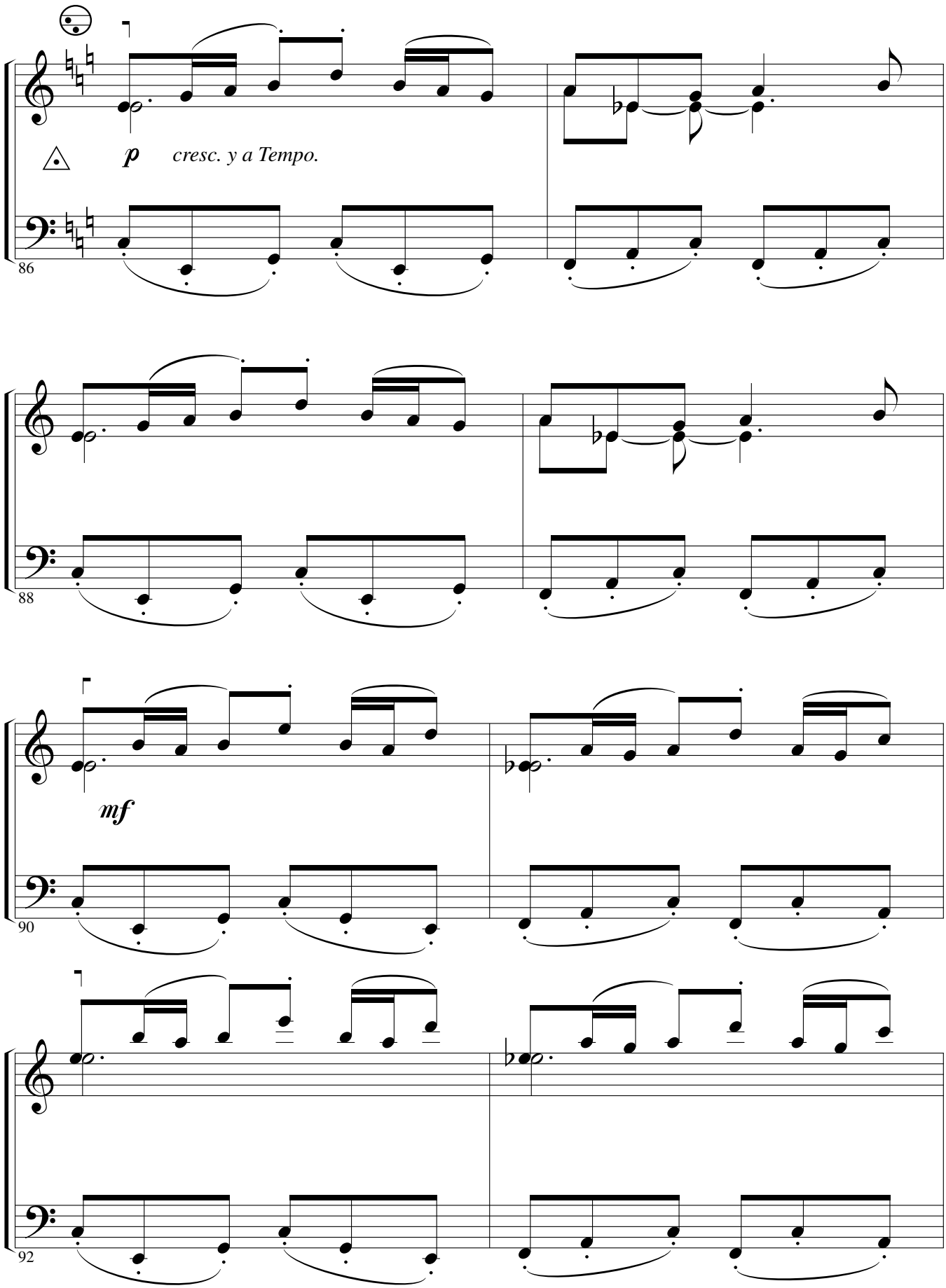


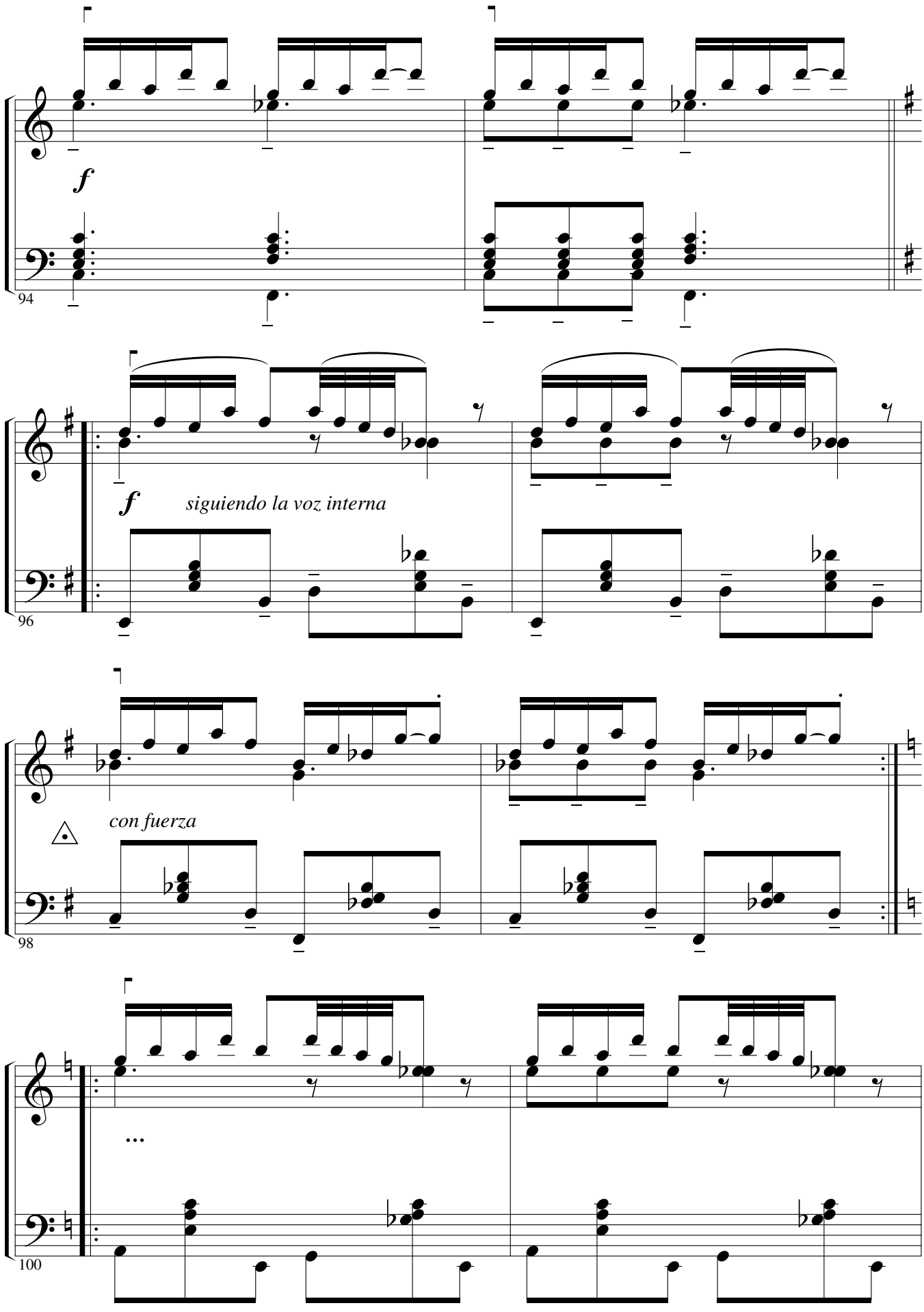
(1) No articular el fuelle hasta no oir claramente la última nota del cinquillo del compás anterior (**Do**).

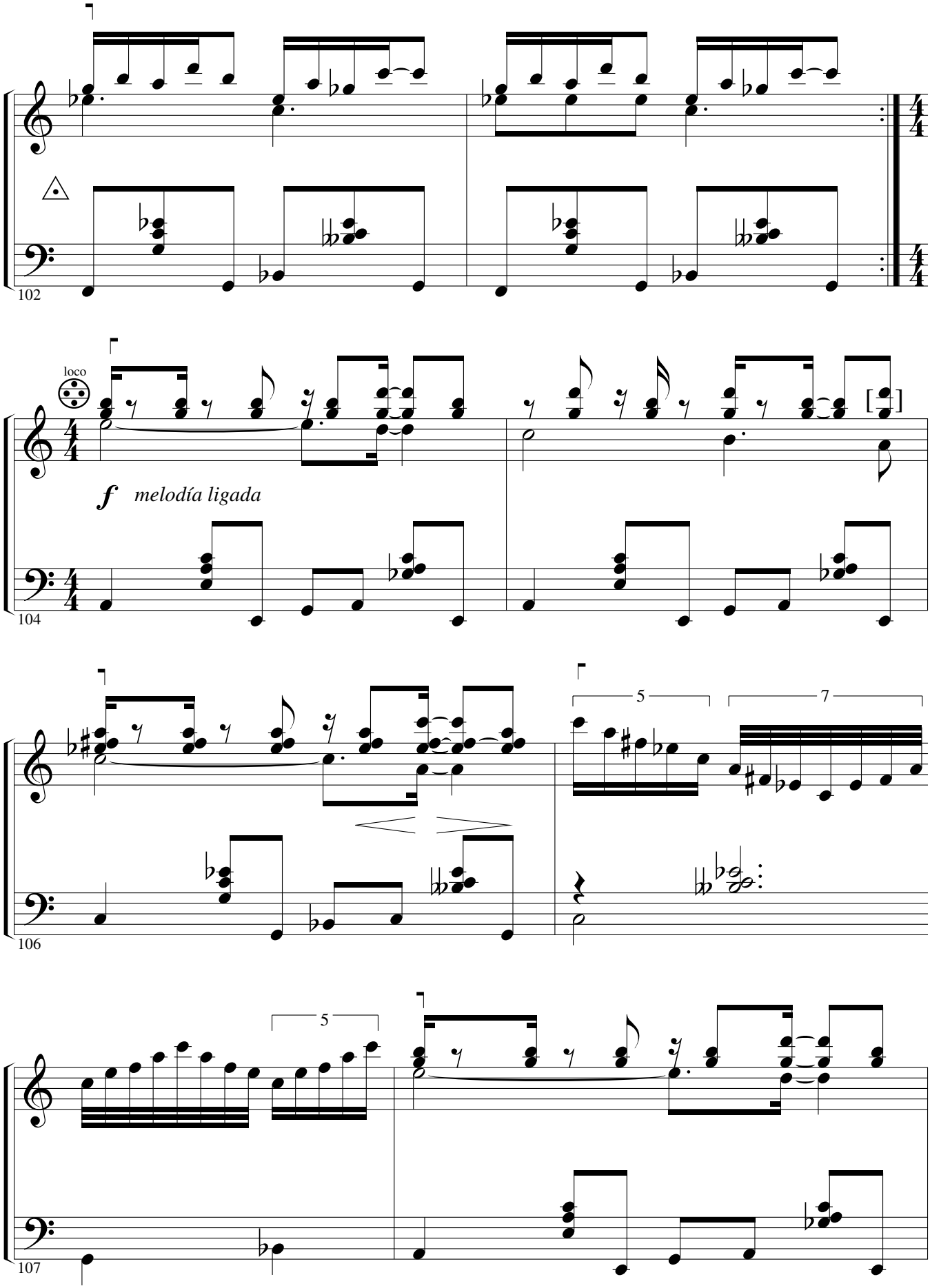

5
7
64
5
65
67
5
69

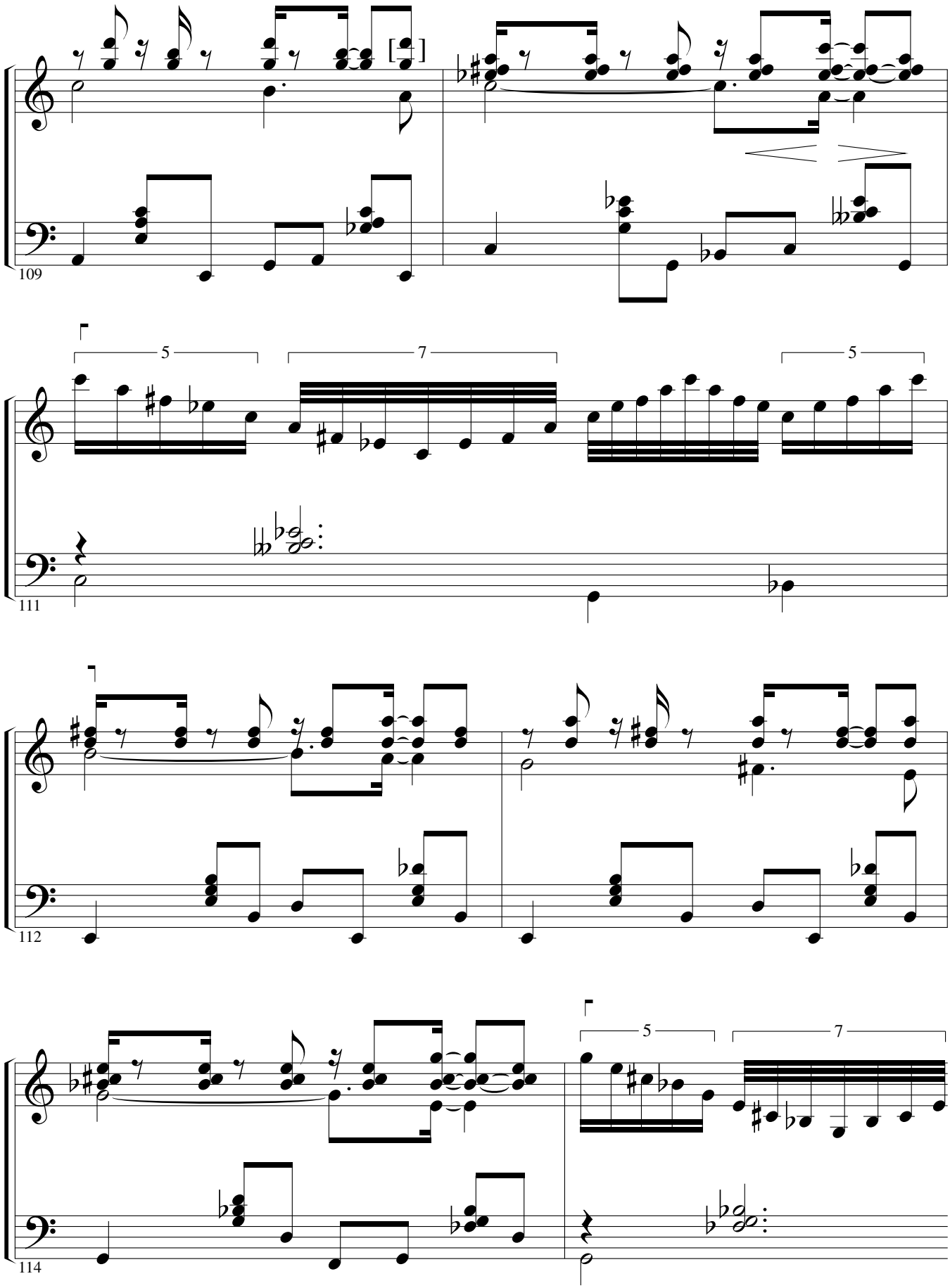

mp menos movido y elástico.
70
72
74
76

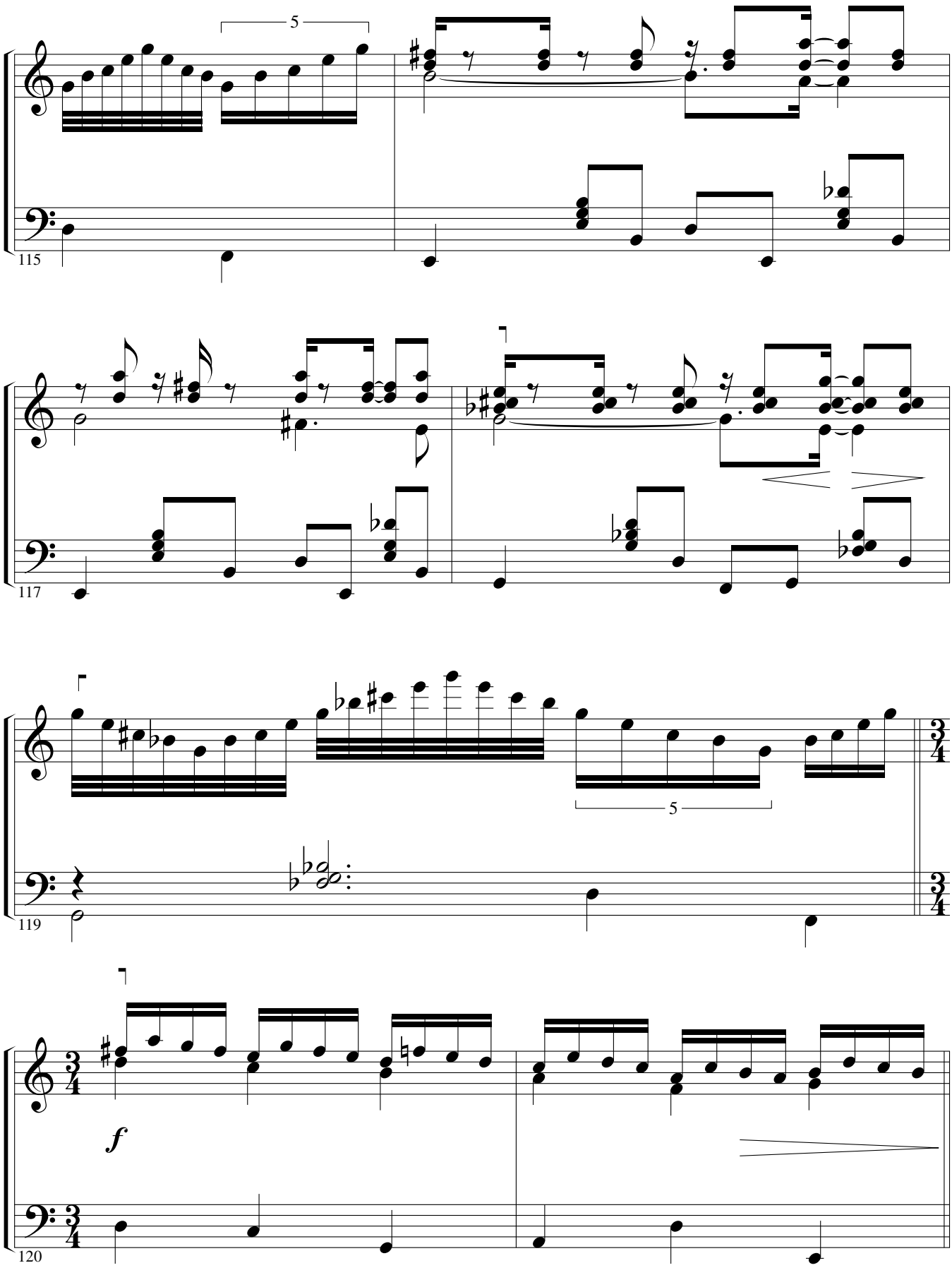

78
80
82
loco
poco parando
84

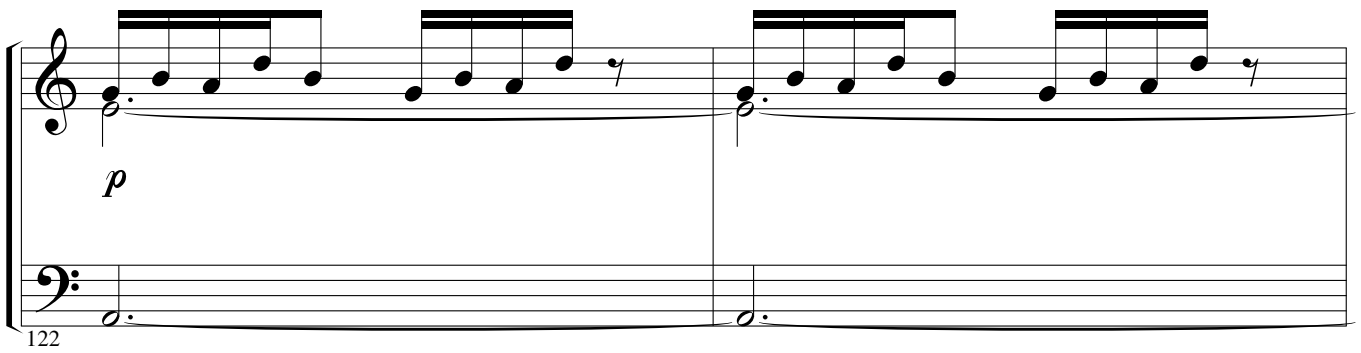

p
cresc. y a Tempo.
86
88
mf
90
92

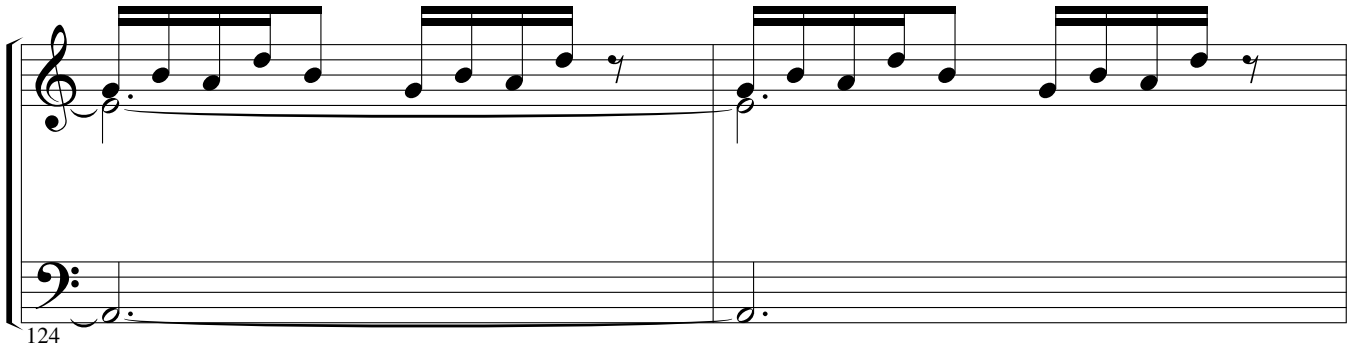

f
94
f
siguiendo la voz interna
96
con fuerza
98
...
100

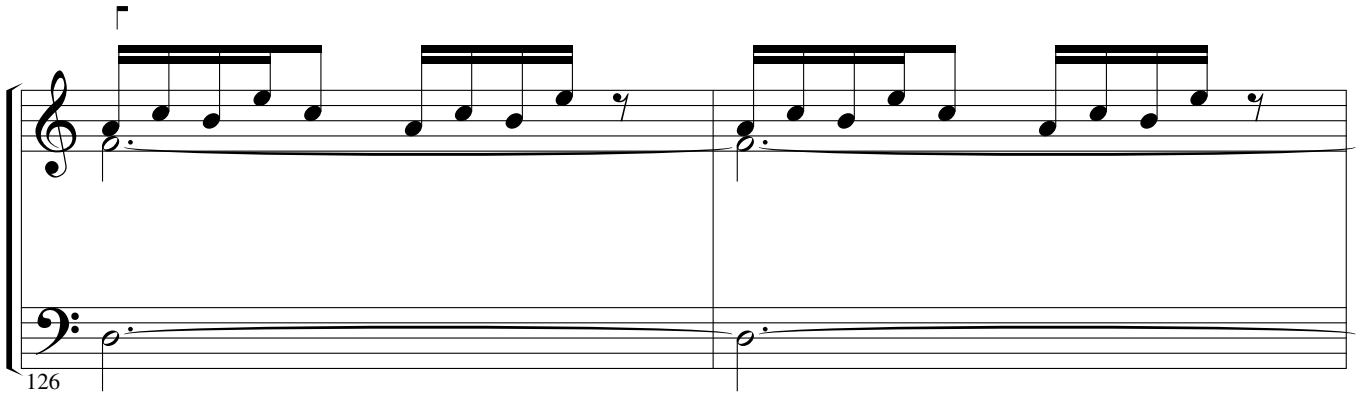

102
loco
f melodía ligada
104
5
7
106
5
107

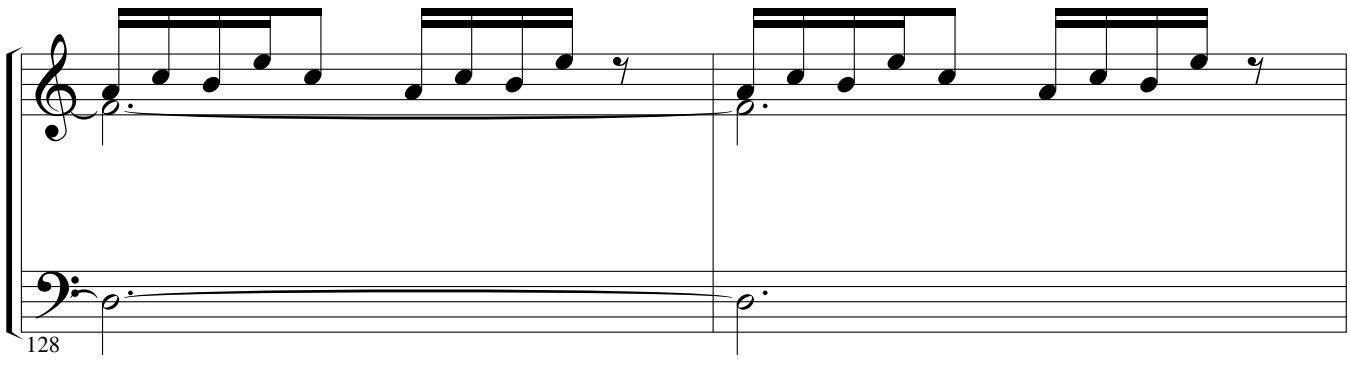

109
5
7
5
111
112
5
7
114

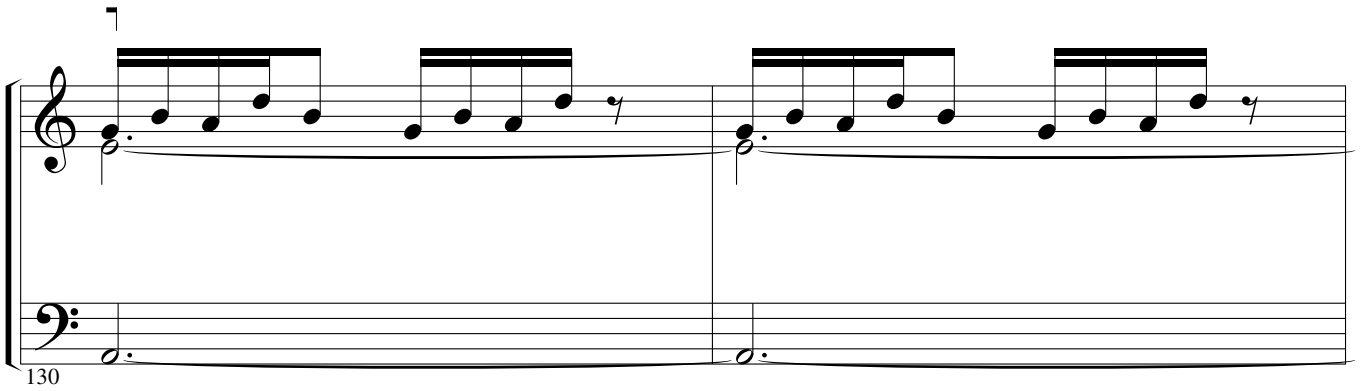

5
115
117
5
119
3/4
3/4
f
3/4
3/4
120

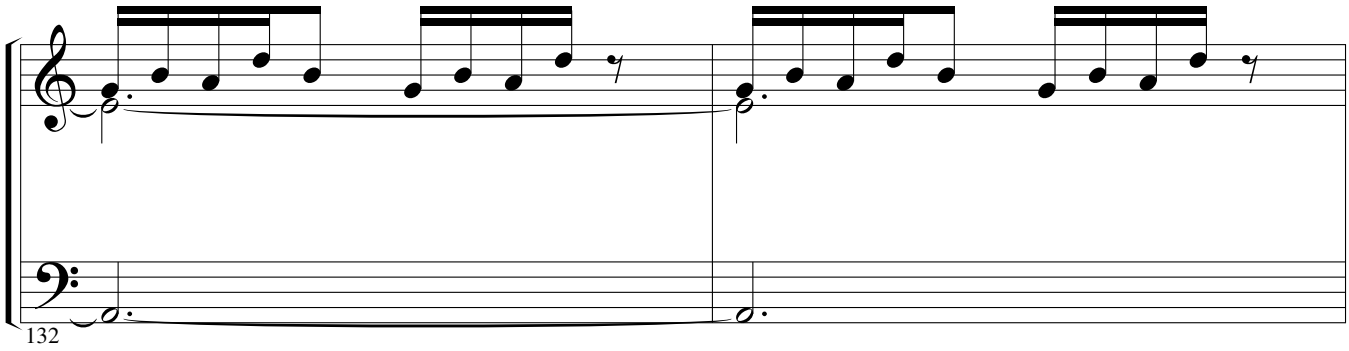

p
122

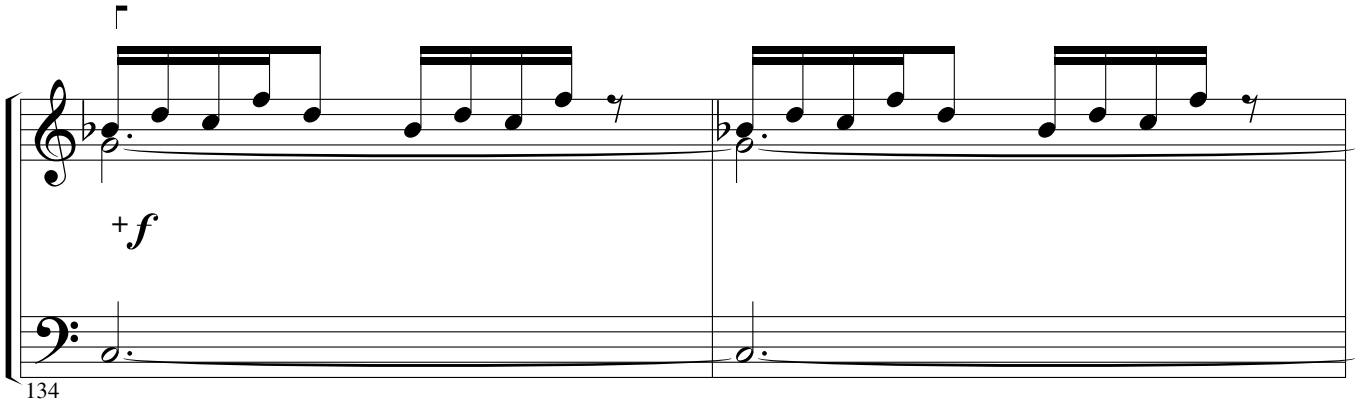

124

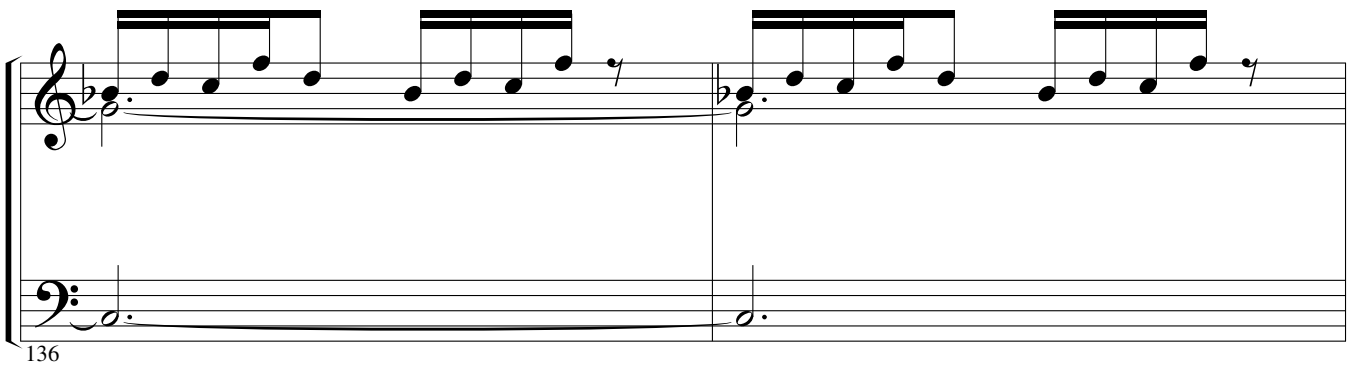

126

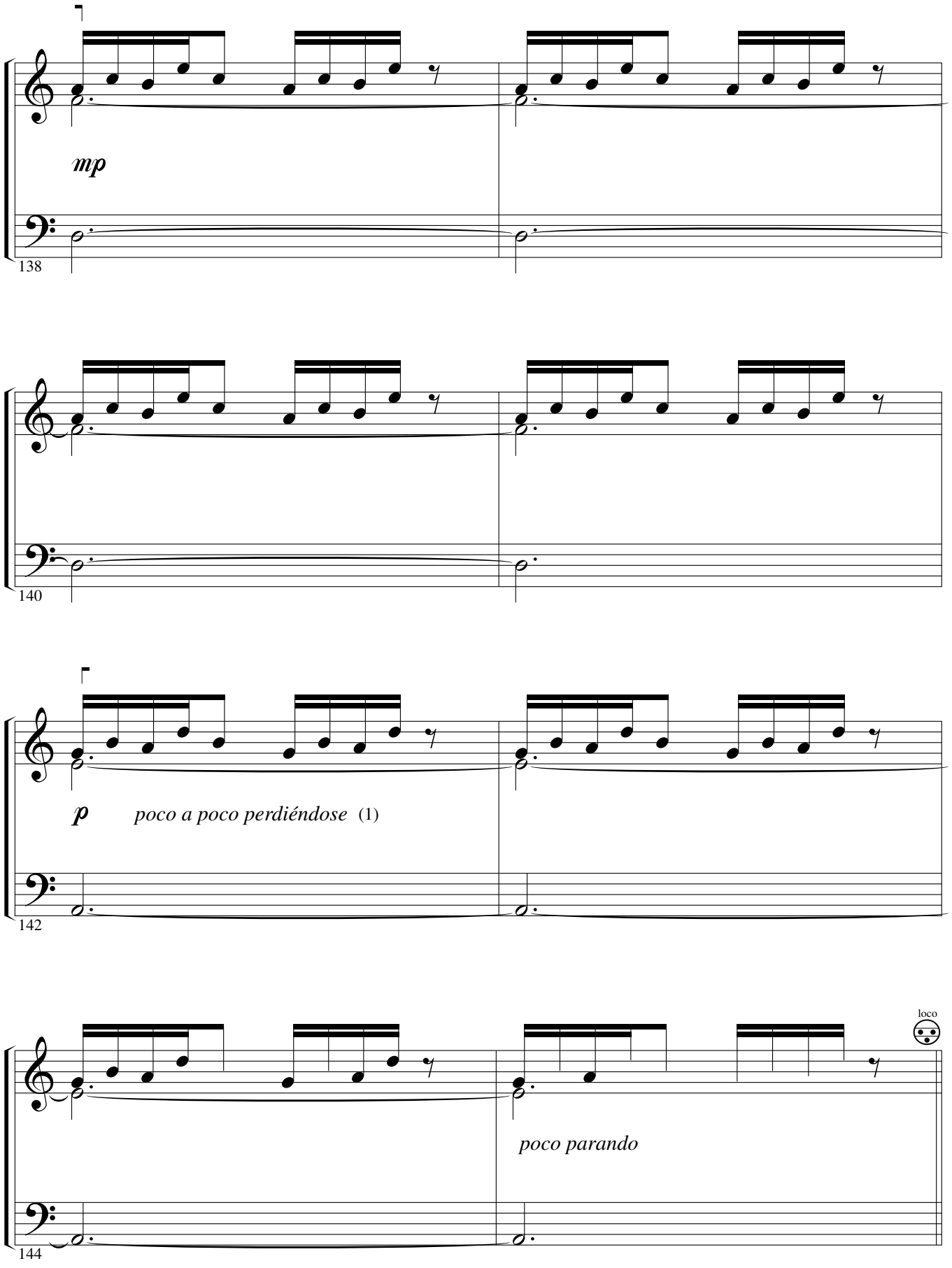

128


130

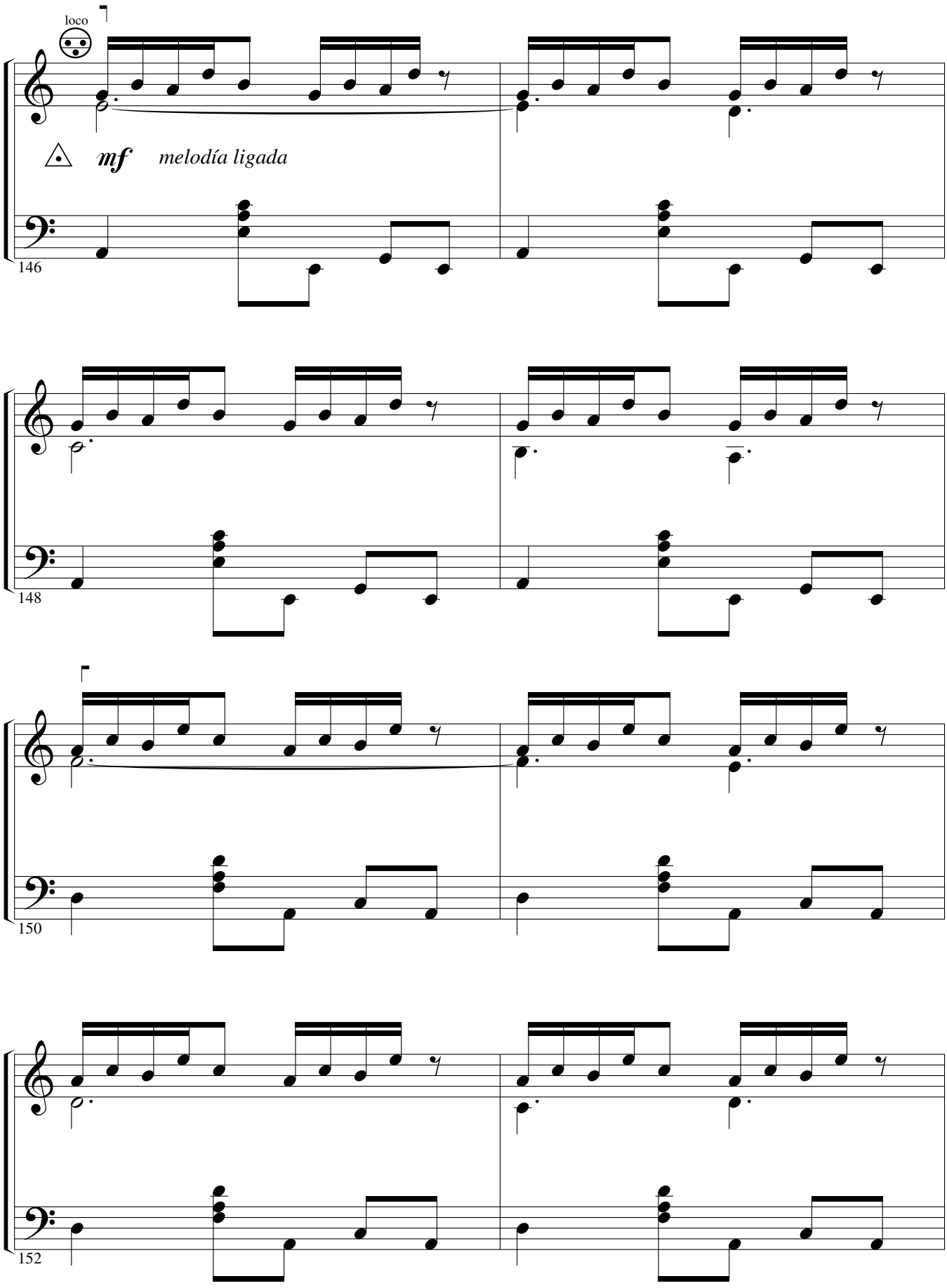

132

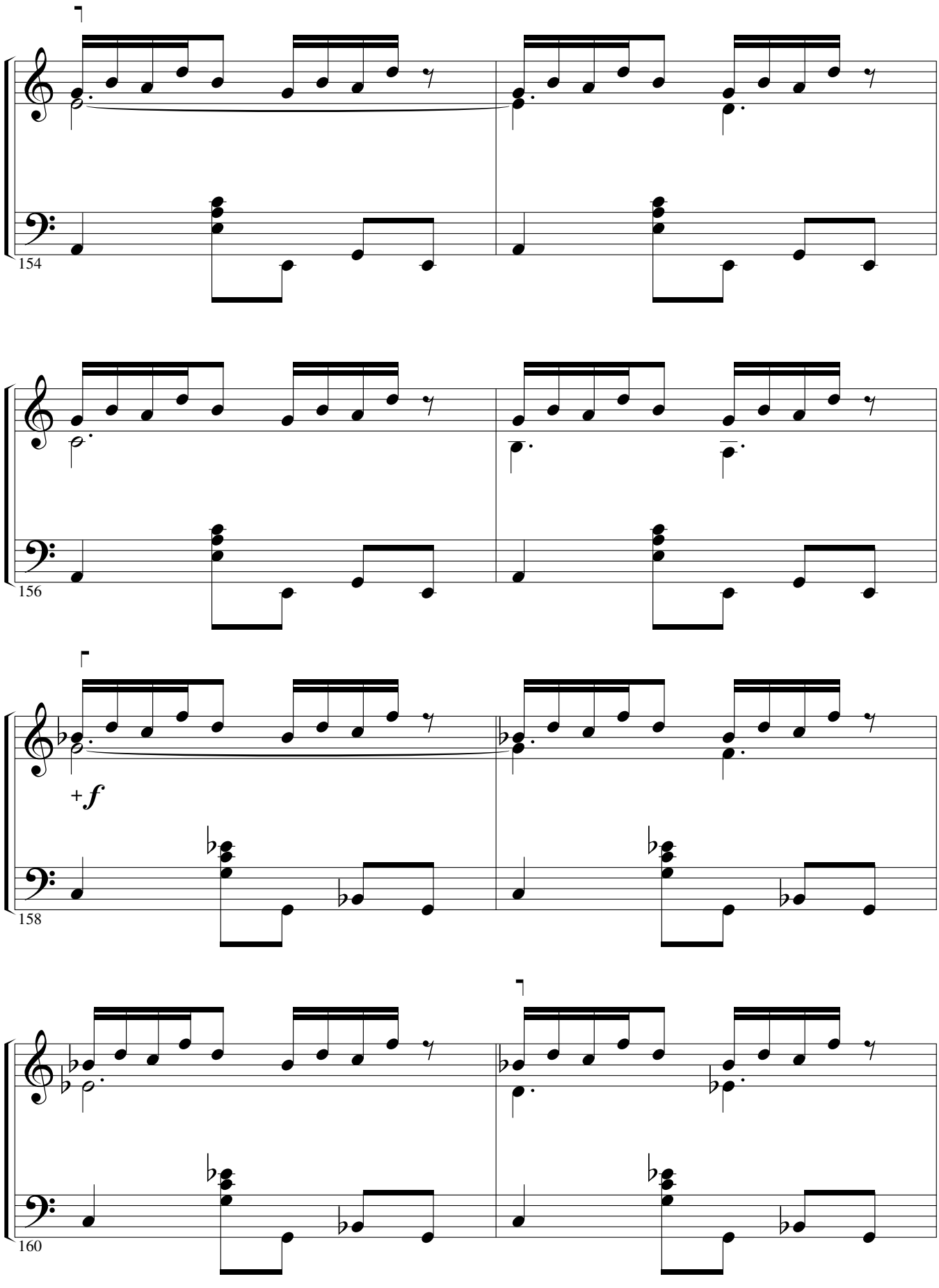

+f
134

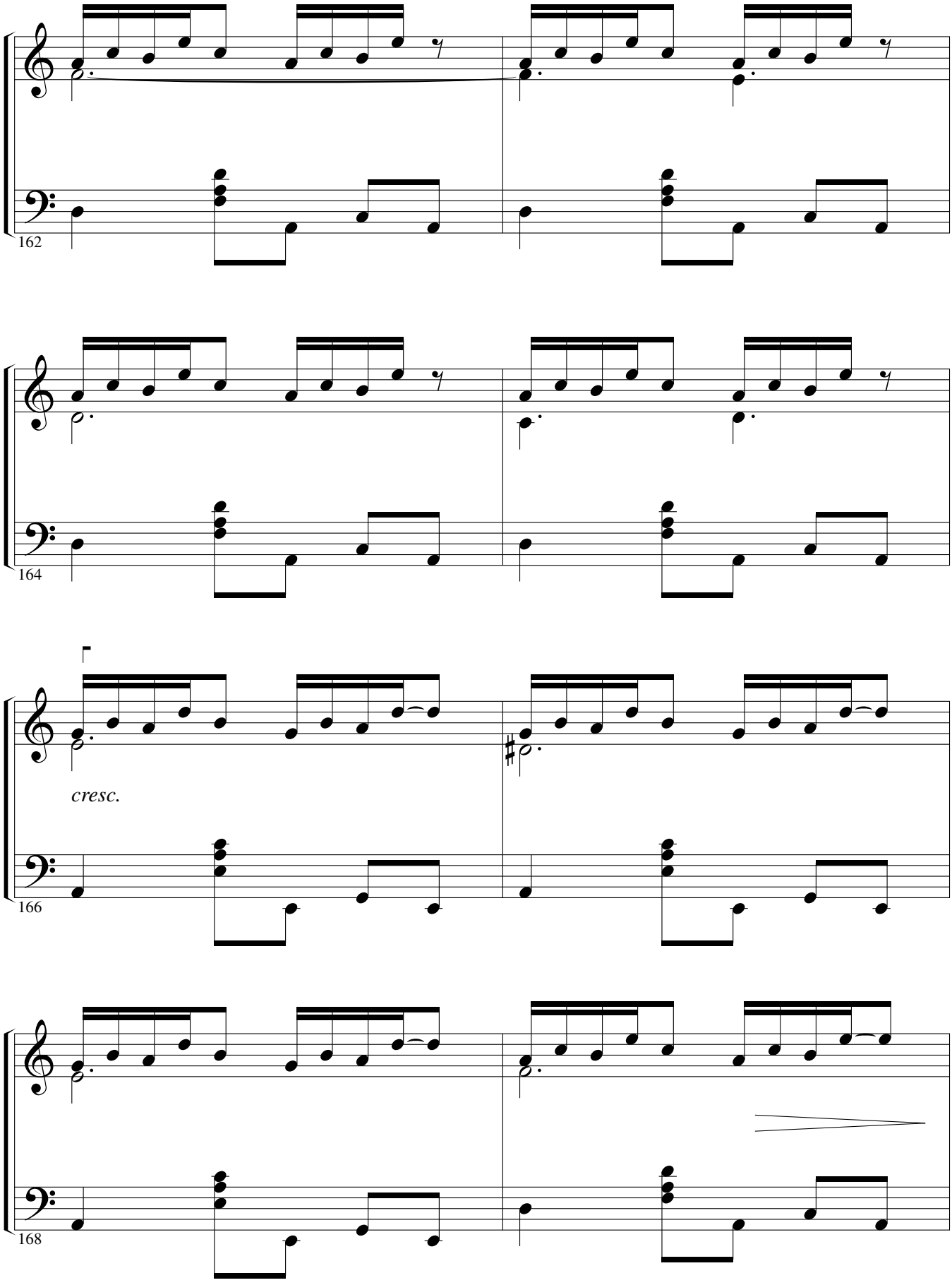

136

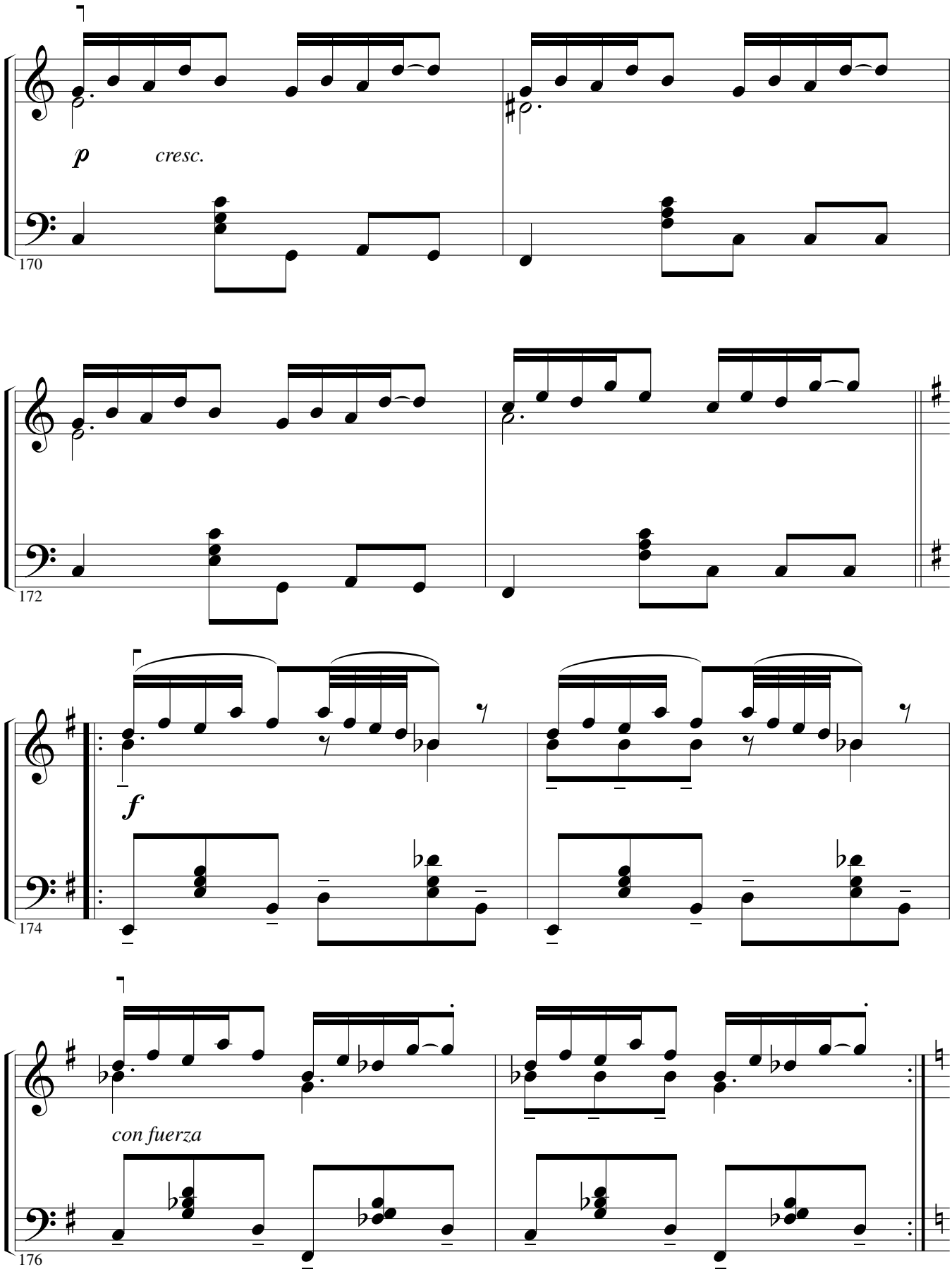


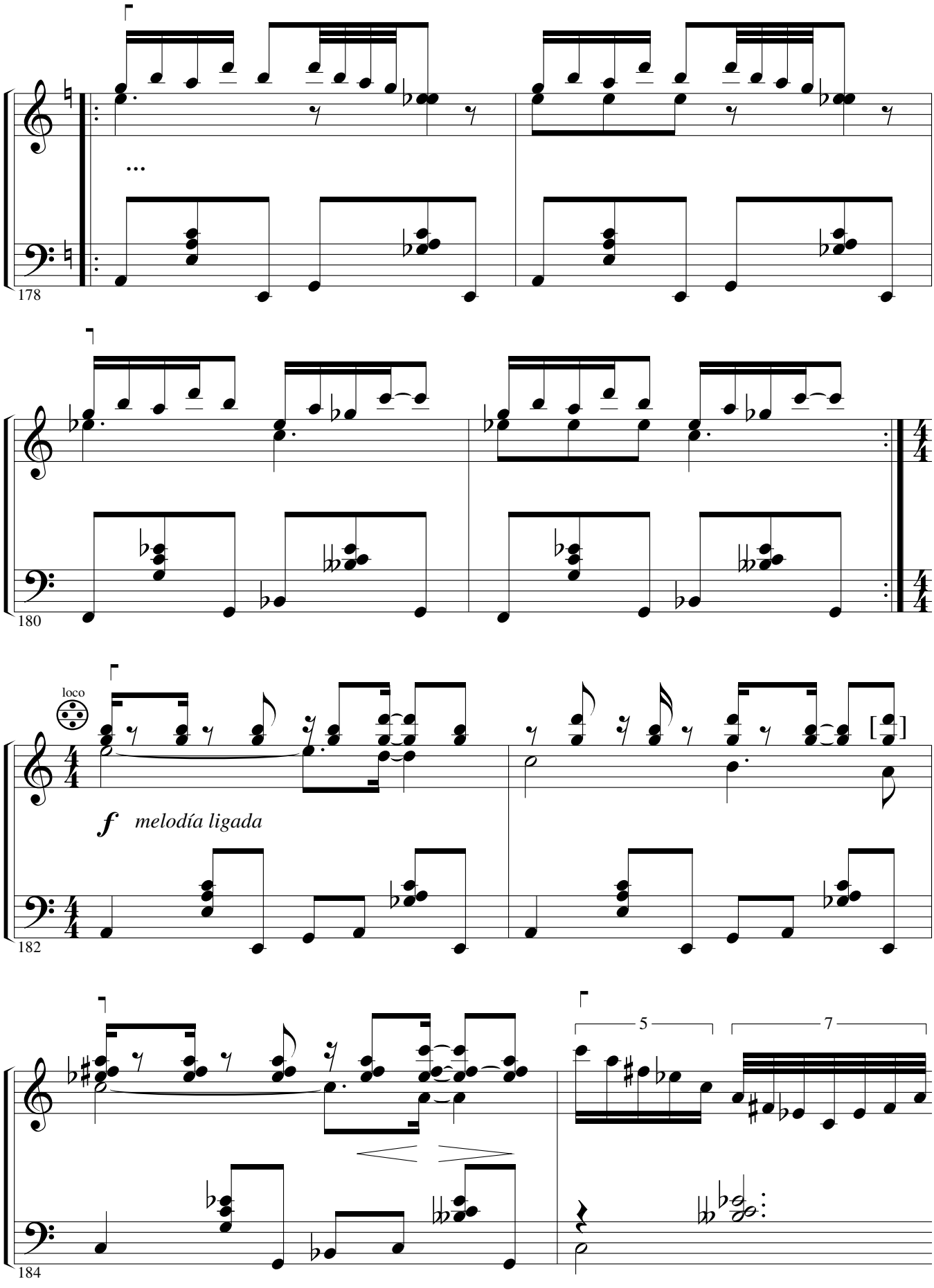
(1) Disminuyendo gradualmente la presión del fuelle de forma que vaya desapareciendo el diseño rítmico de semicorcheas, mientras se mantienen los sonidos de las lengüetas más graves (blancas con punto).

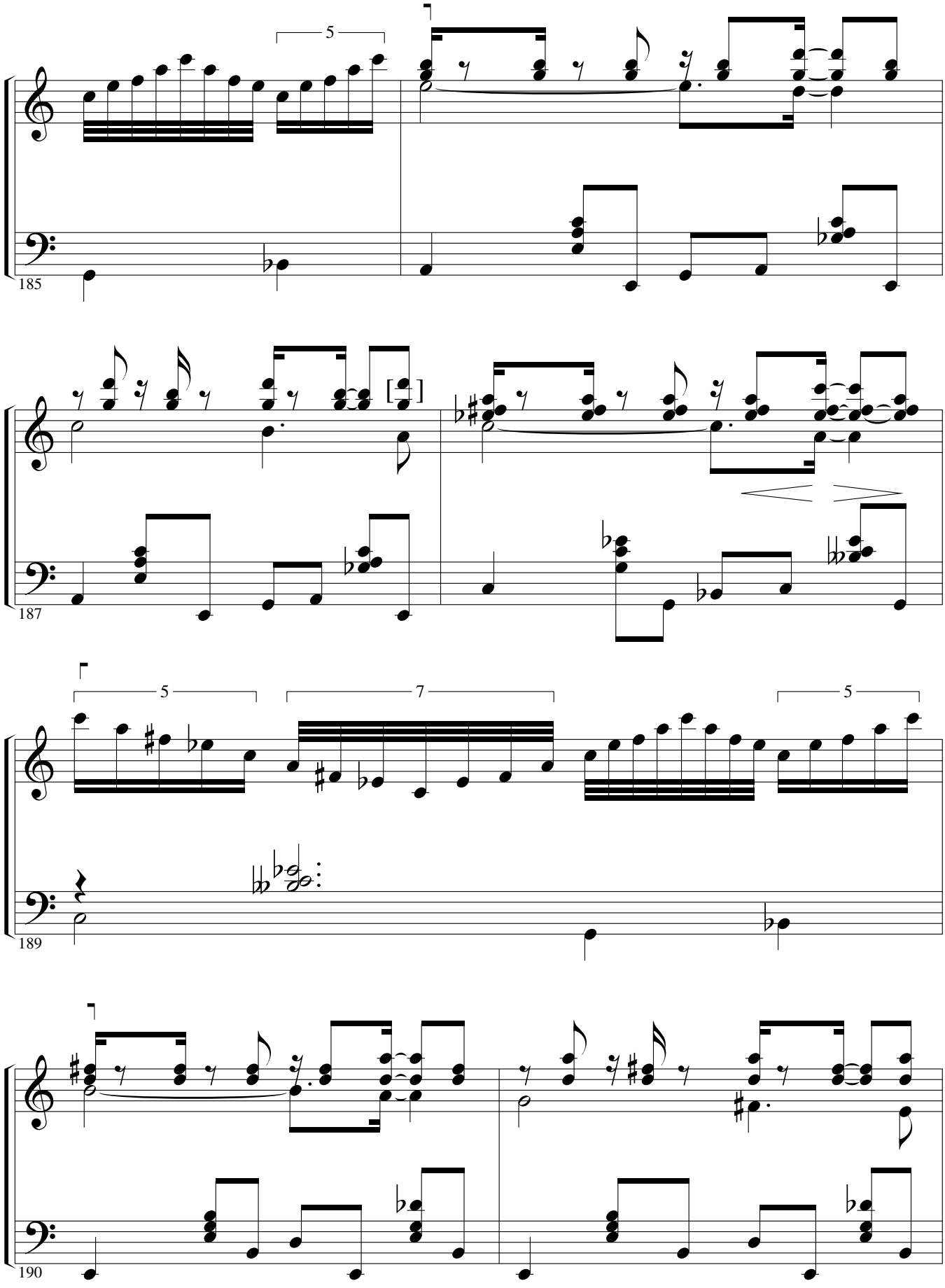

loco
mf
melodía ligada
146
148
150
152

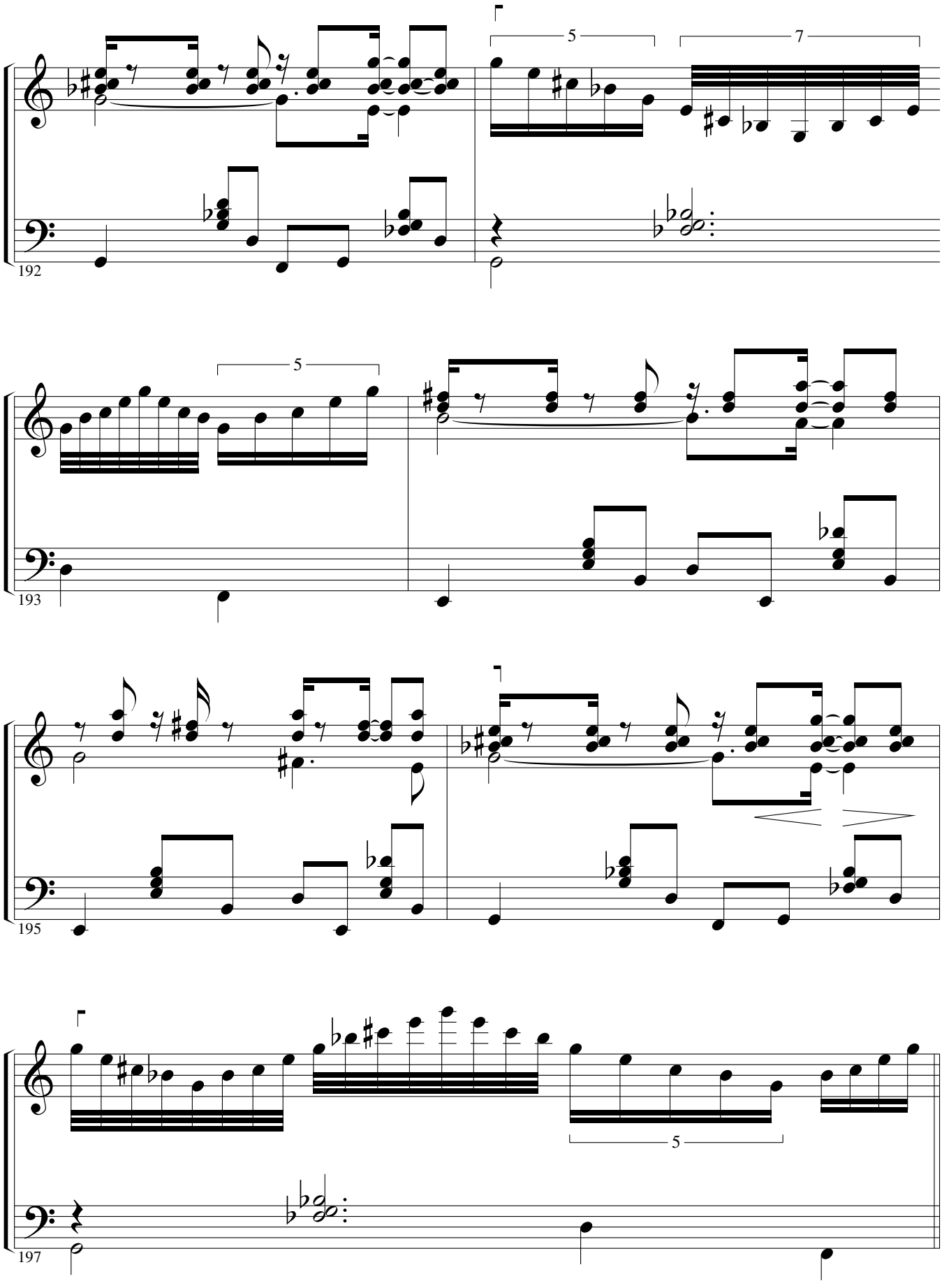

154
156
+f
158
160

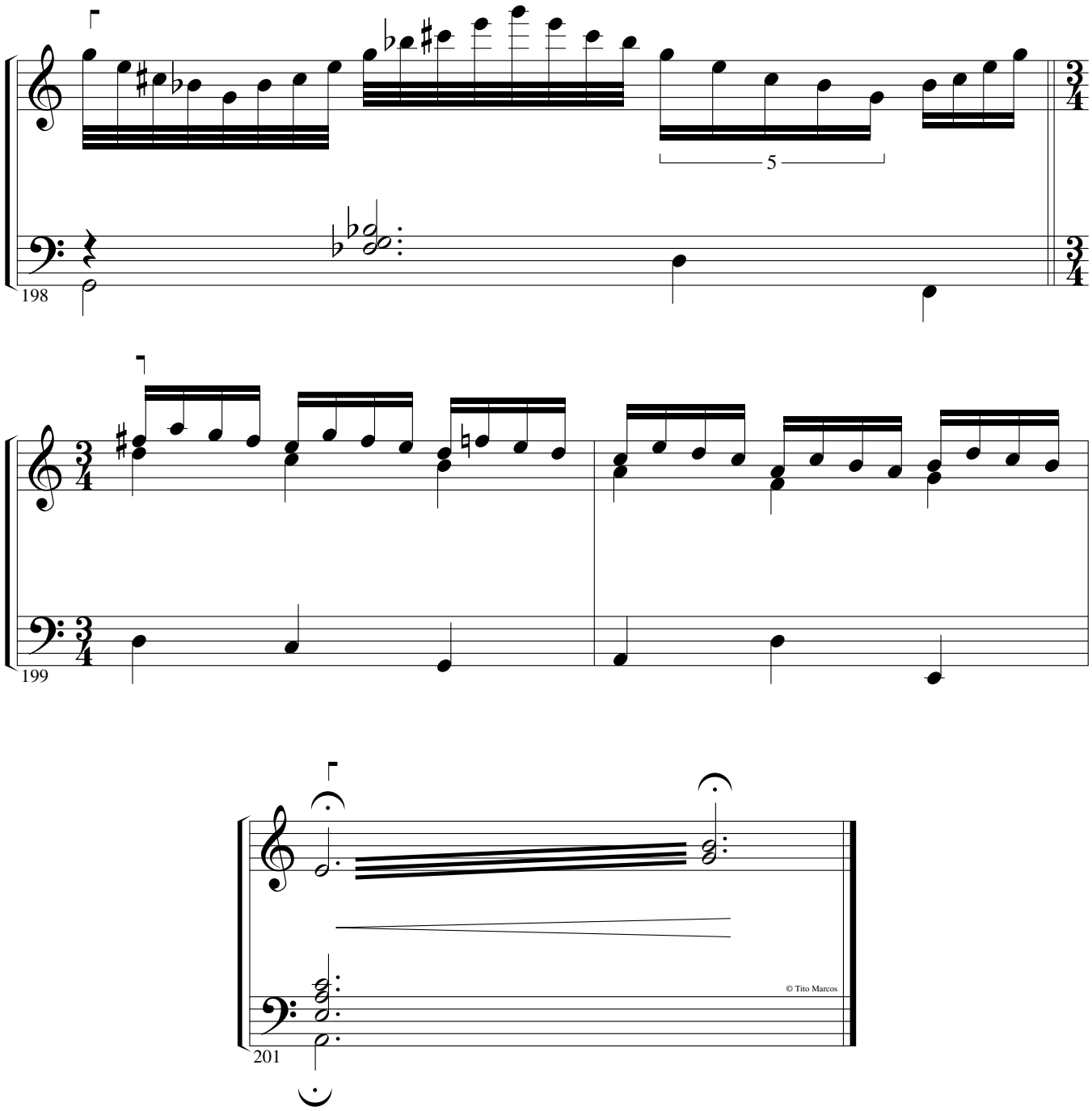

162
164
cresc.
166
168


p
cresc.
170
172
f
174
con fuerza
176


178
180
loco
f melodía ligada
182
5
7
184

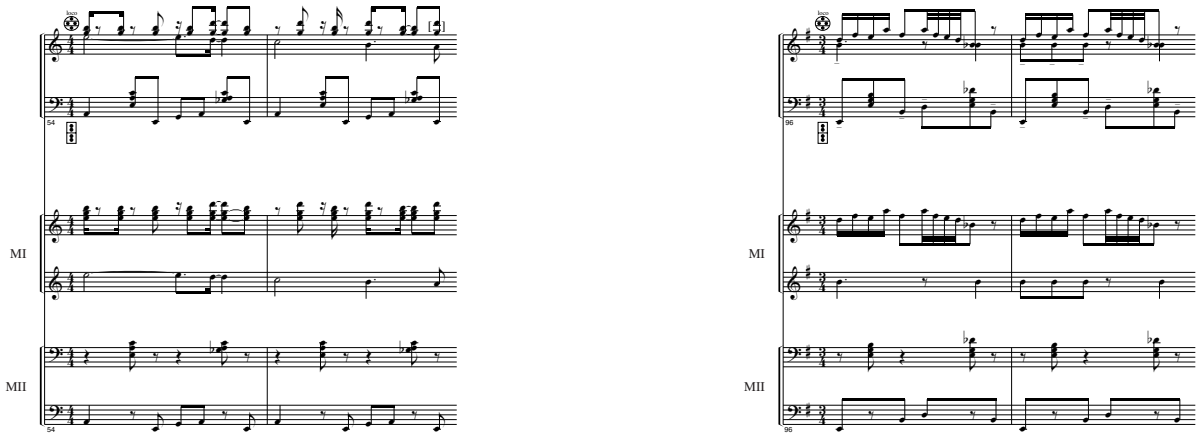

5
185
187
5
7
5
189
190


5
7
192
5
193
195
5
197


5
198
199
201
© Tito Marcos

Orientaciones interpretativas

- Compuesta hacia finales de 1970 a partir de unos fragmentos improvisados para acordeón electrónico y batería, la presente obra trató de ser un intento, ingenuo, de querer "reducir" determinadas características de la música "popular" (por las que en aquellos momentos estaba influenciado) a través de las posibilidades interpretativas de un instrumento, o, dicho de otro modo, un intento por explotar las posibilidades musicales de un "nuevo" instrumento (el acordeón electrónico) dentro de aquellos contextos musicales, con los que en aquellos momentos mantenía contacto. Así, el MII se encargaba del acompañamiento: el sistema de "bajos y acordes" trataban de imitar a la sección rítmica (bajo eléctrico y guitarra rítmica), mientras el MI se encargaba del resto: "solos", "funciones rítmico-armónicas, improvisaciones, etc., lo que en determinadas situaciones daba como resultado una escritura recargada y algo compleja:

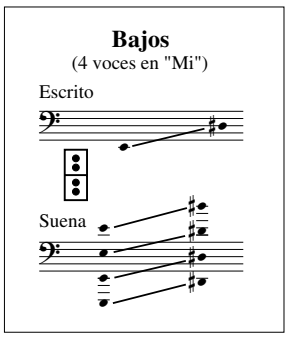


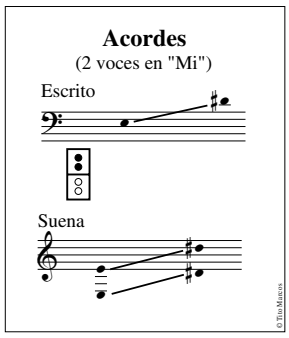
Tales posibilidades interpretativas ofrecidas por el del instrumento, unidas a la ventajas tímbricas de su aplicación electrónica (sustitución de las "lengüetas" por "transistores"…), permitía la transformación de un instrumento "acústico-monotímbrico", (a pesar de sus muchos "registros"…), en uno "electrónico- politímbrico"; bien es cierto que a costa de pagar cara tal transformación: pérdida del control dinámico (difícilmente un potenciómetro podía sustituir a un fuelle) a cambio de unos cuantos, pero verdaderos e independientes, registros tímbricos. Quizás algunos acordeonistas de esos años vendimos nuestro "alma" (nuestro "fuelle")…, ya fuera por estar más preocupados de las limitaciones del instrumento que de sus posibilidades, o bien, simplemente, por salir del entorno que nos rodeaba e integrarnos en otros "contextos musicales".

A aquella primera etapa "electrónica" del acordeón, que se iniciaría a partir de los años 50 (Hohner, Farfisa, etc.), le sucedió, rápidamente, el desarrollo y estandarización, a partir de los 80, de la norma MIDI (primer documento 1.0 en 1983), lo que posibilitó que, al igual que otros instrumentos, el acordeón pudiera estar "conectado" a las posibilidades ofrecidas por el desarrollo de la tecnología electrónico-musical, aunque, lamentablemente, todavía se encuentre limitada su aplicación al MII. Sin duda, todos celebraremos la aparición de un "convertor" MIDI…!

Así pues, esta 1ª Impresión (que por la rapidez de los acontecimientos de aquel entonces fue la última…) representaría, más que por sus valores exclusivamente musicales, un ejemplo de cómo las modificaciones instrumentales influyen en un cambio de concepción y dirección del propio instrumento, ya sea a niveles estéticos, creativos, interpretativos, pedagógicos, etc, lo que nos puede ayudar a comprender (y por lo tanto, a orientarnos) algunas de las perspectivas que el futuro deparará al instrumento, y para las que convendrá estar preparados…

Extensión-Escritura (MII):



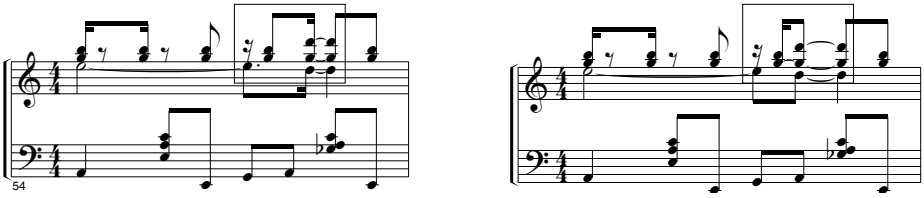


Indicaciones interpretativas:

- Tanto las indicaciones de Fuelle, Registración, Digitación, Tempo, etc son orientativas, y opcionales, pudiendo ser alteradas si con ello se consigue una mejora interpretativa.

- Para una correcta interpretación de los fragmentos donde se superponen en el MI una textura rítmica y otra melódica (compases 54, 86, 96 y 146) será conveniente independizar ambas mediante la articulación, de manera que puedan oirse como dos elementos independientes.

Interpretación opcional:



Símbolos:

: Coger aire para ajustar la articulación de fuelle al fraseo musical

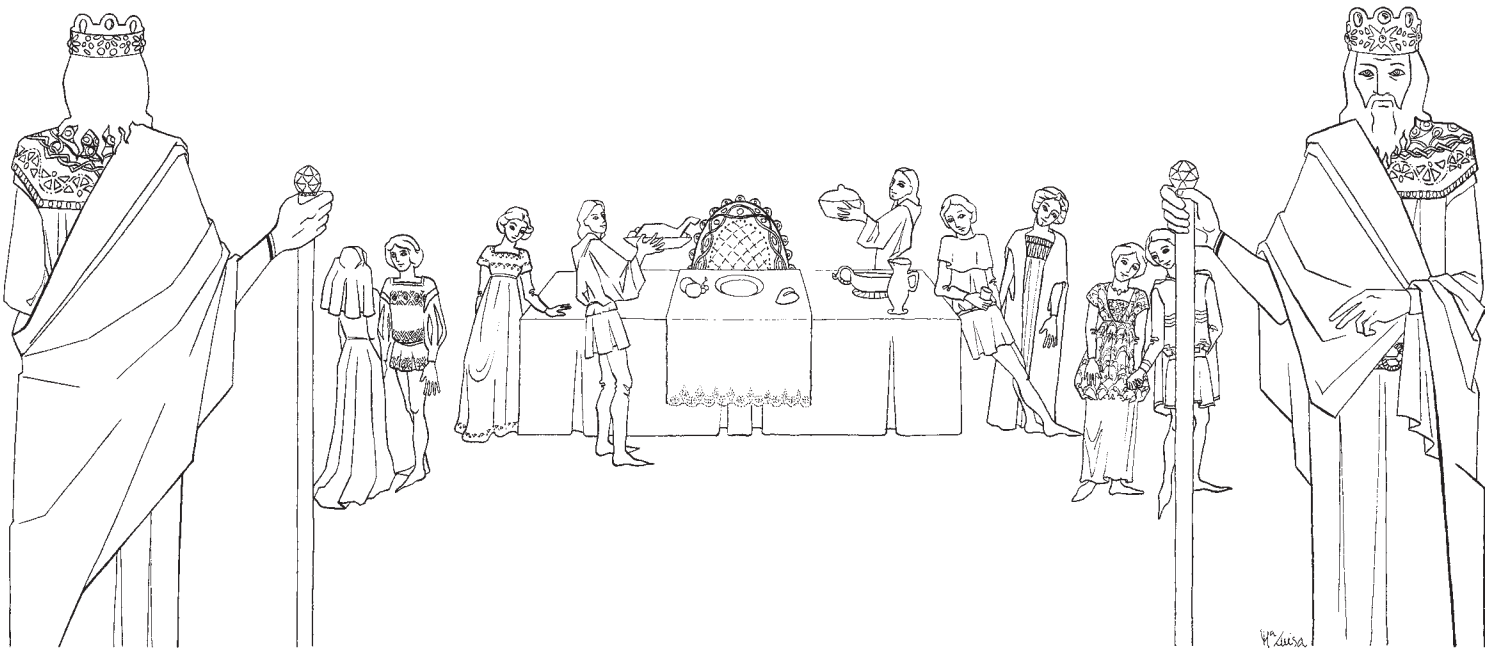
: Expulsar aire para ajustar la articulación de fuelle al fraseo musical

: Punto de apertura (fuelle sin aire).

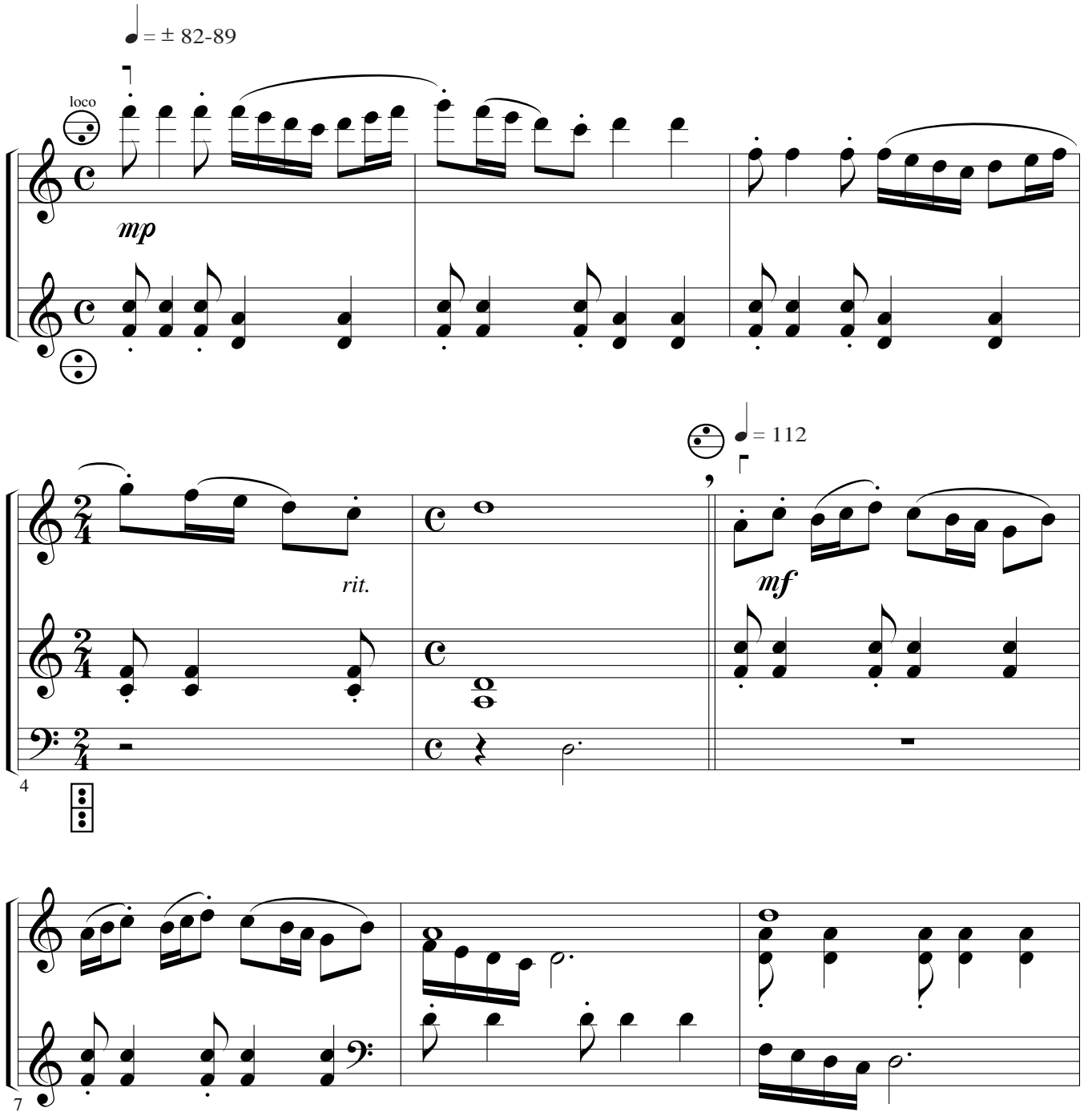
: Abrir y cerrar respectivamente.

ESCENAS MEDIEVALES

Tito Marcos



A su llegada, las cosas tomó con aire alegre.


= ± 82-89
loco
mp
= 112
rit.
mf
4
7

10

13

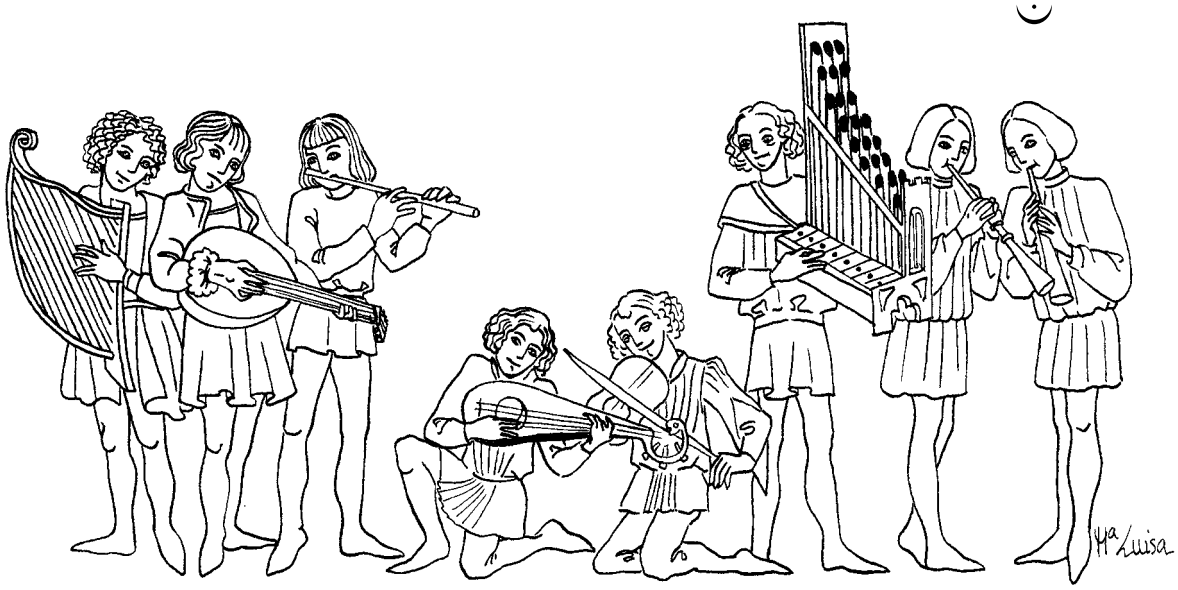
poco rit.

♩ = 97

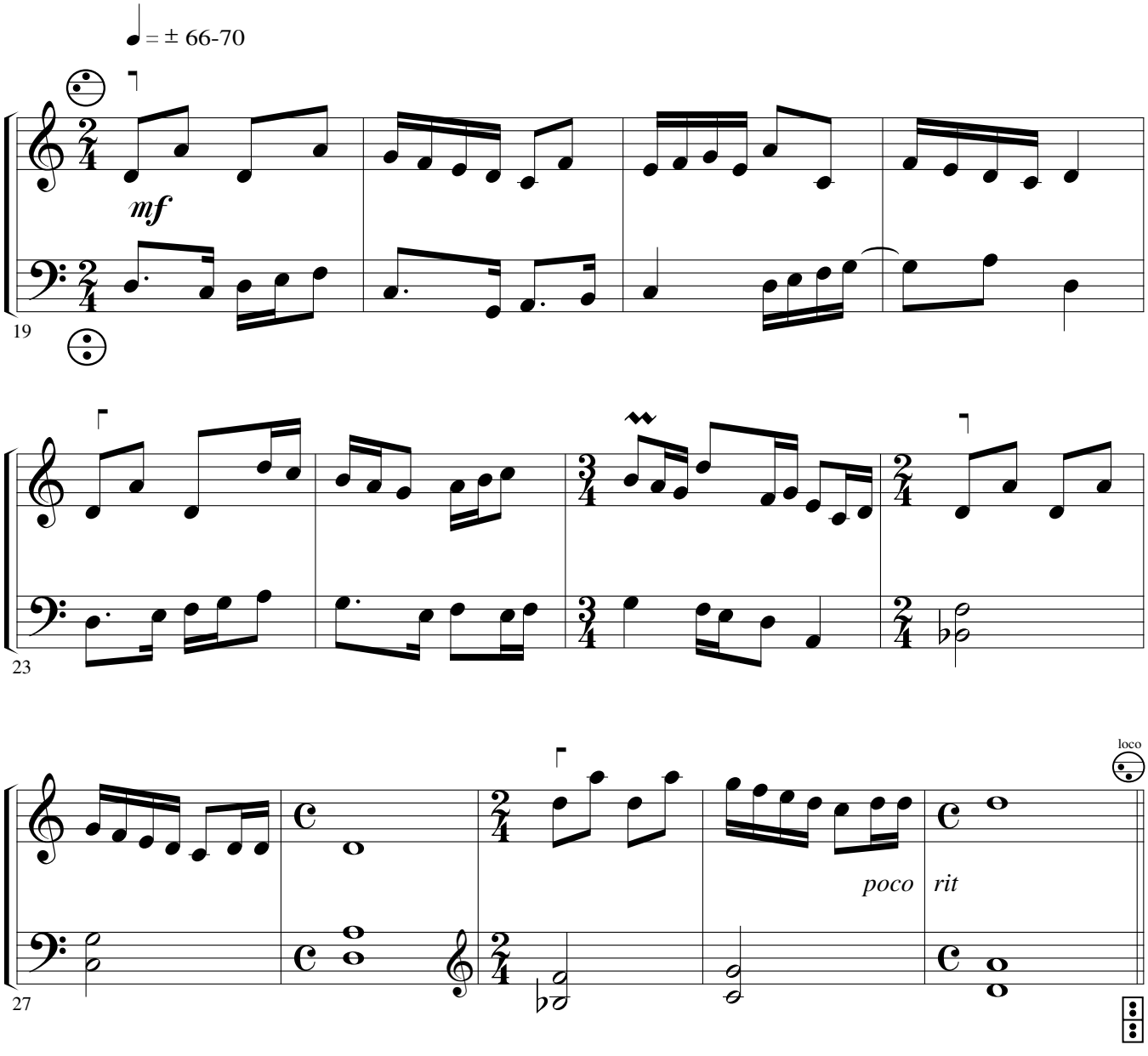
meno mosso

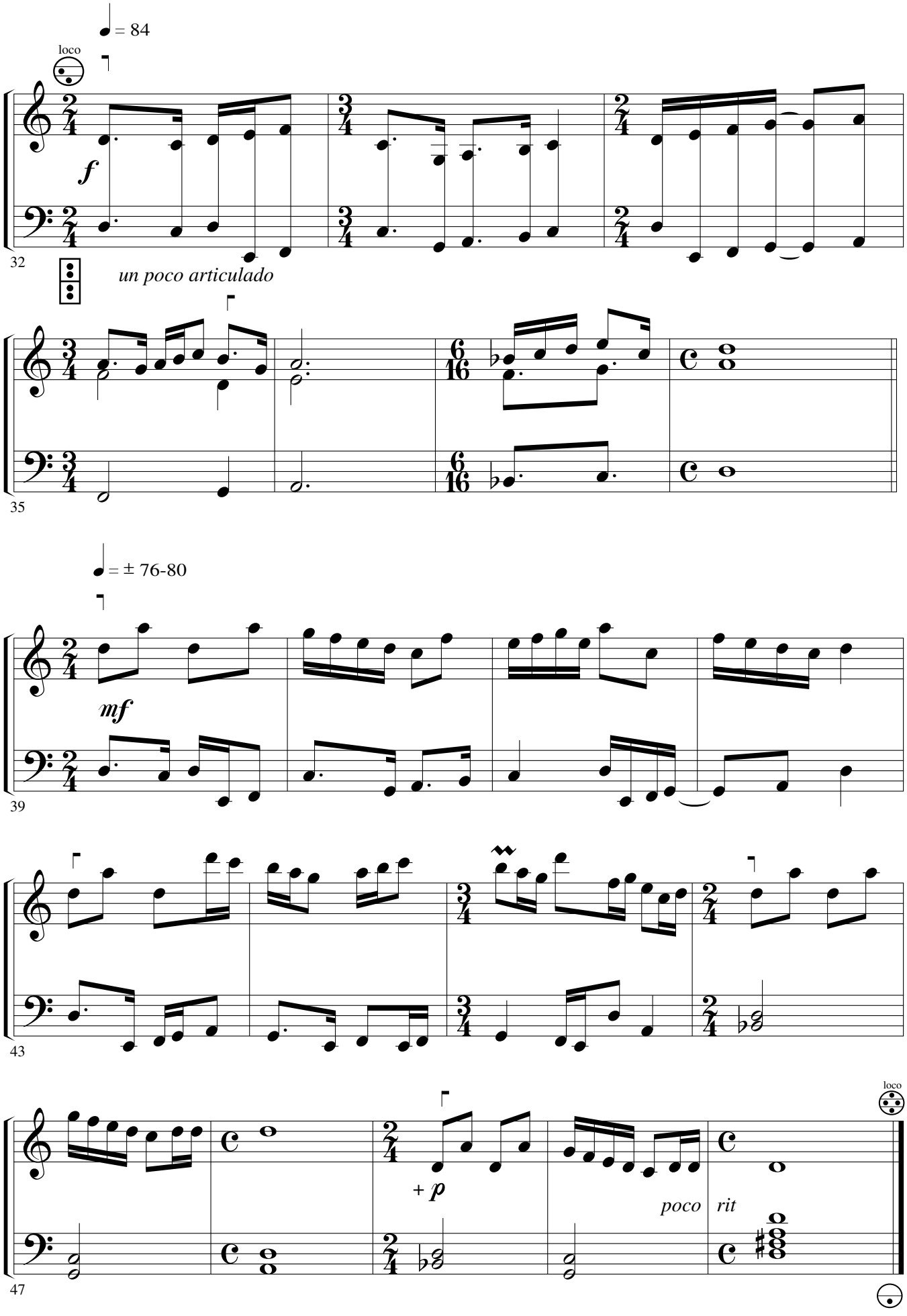
16

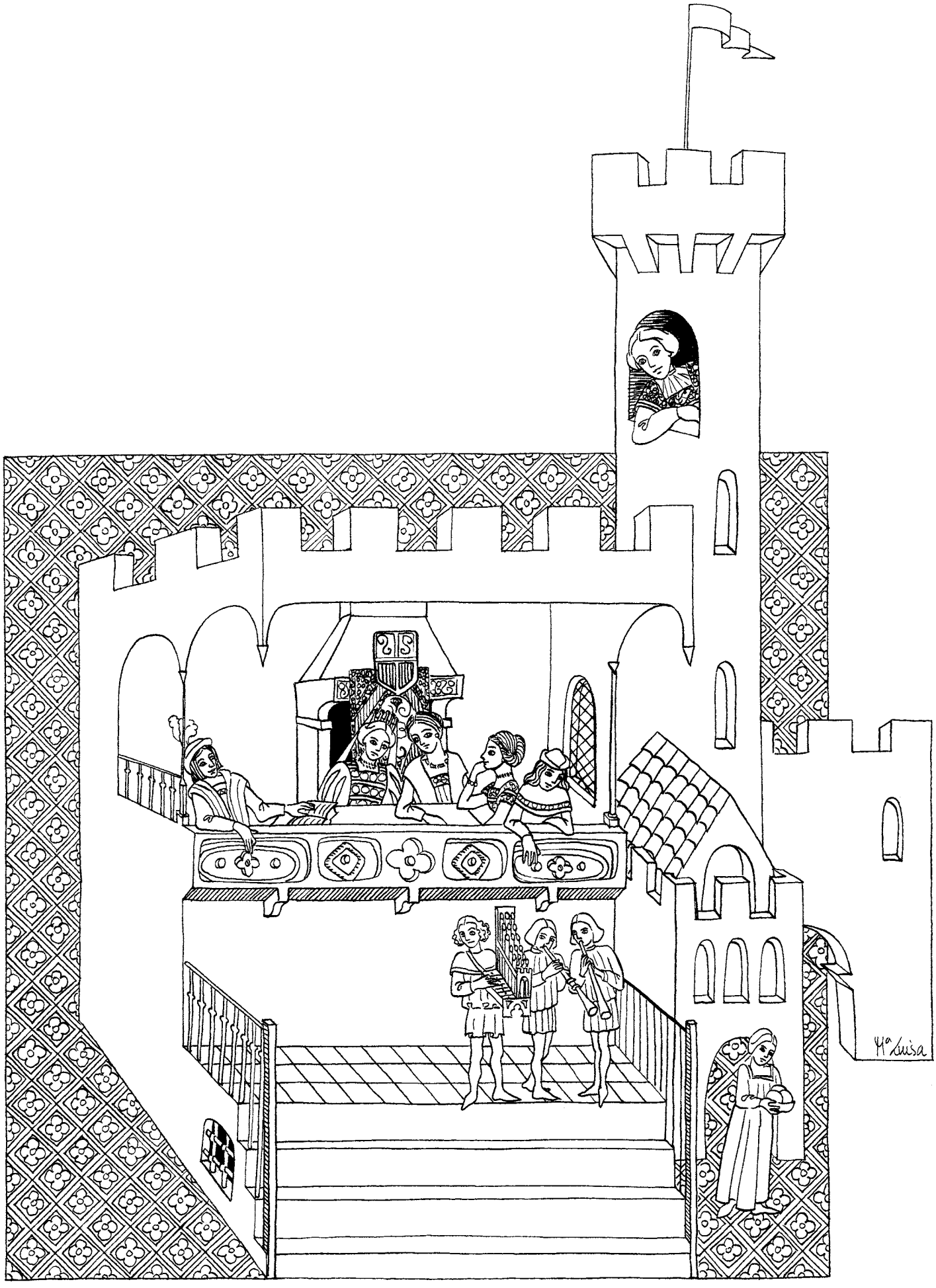
poco a poco parando

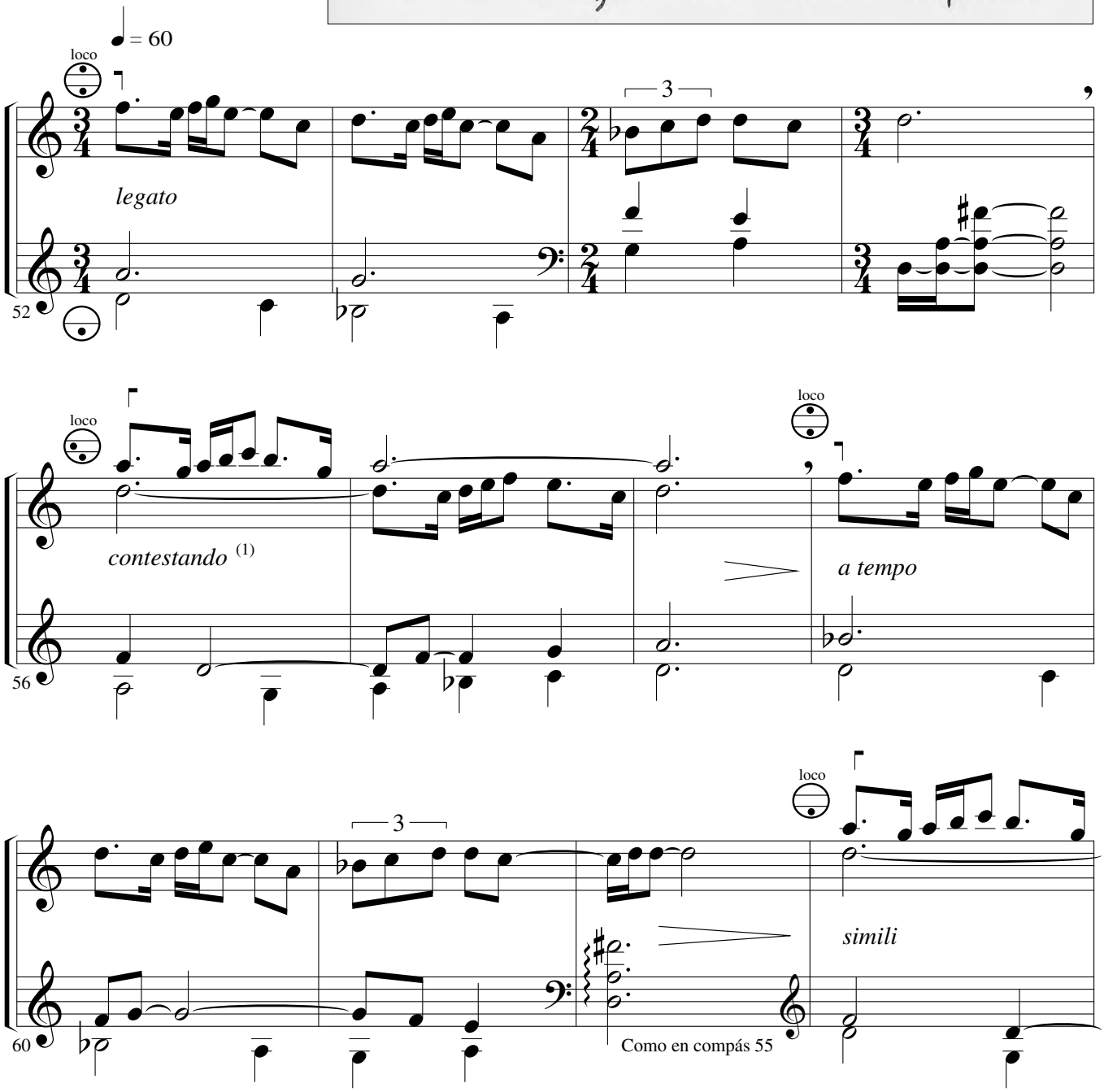


Buscó con placer explicación tras los sonidos.

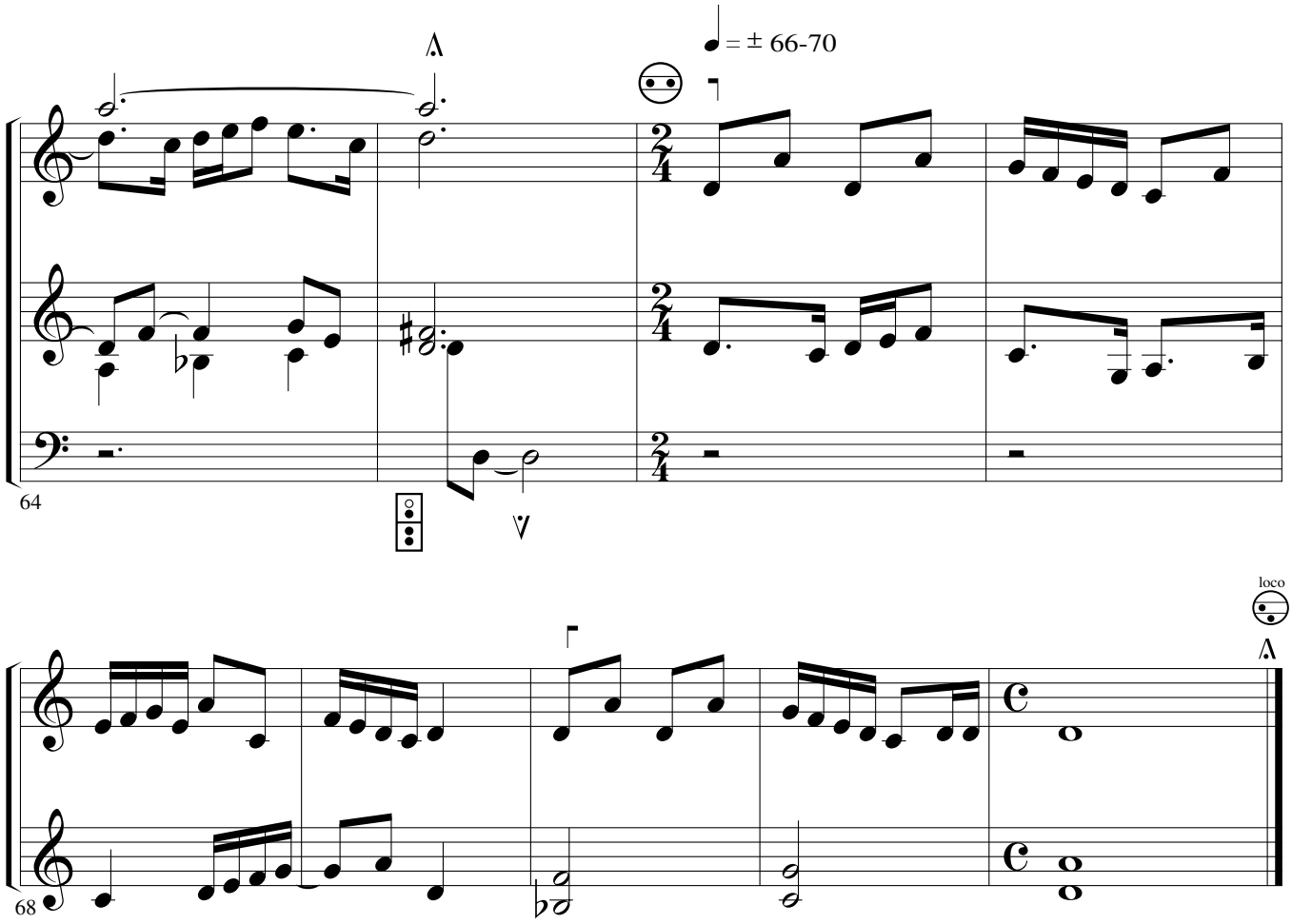

♩ = ± 66-70
mf
19
23
27
poco rit
loco

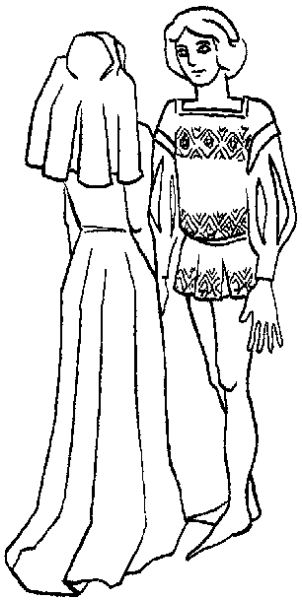

♩ = 84
loco
f
32
un poco articulado
35
♩ = ± 76-80
mf
39
43
loco
+ p
poco rit
47


Mª Luisa



(1) Ligéramente algo más rápido; como contestando al tema anterior (compases 52-55).


= ± 66-70
64
loco
68



♩ = 116

loco

mp

73

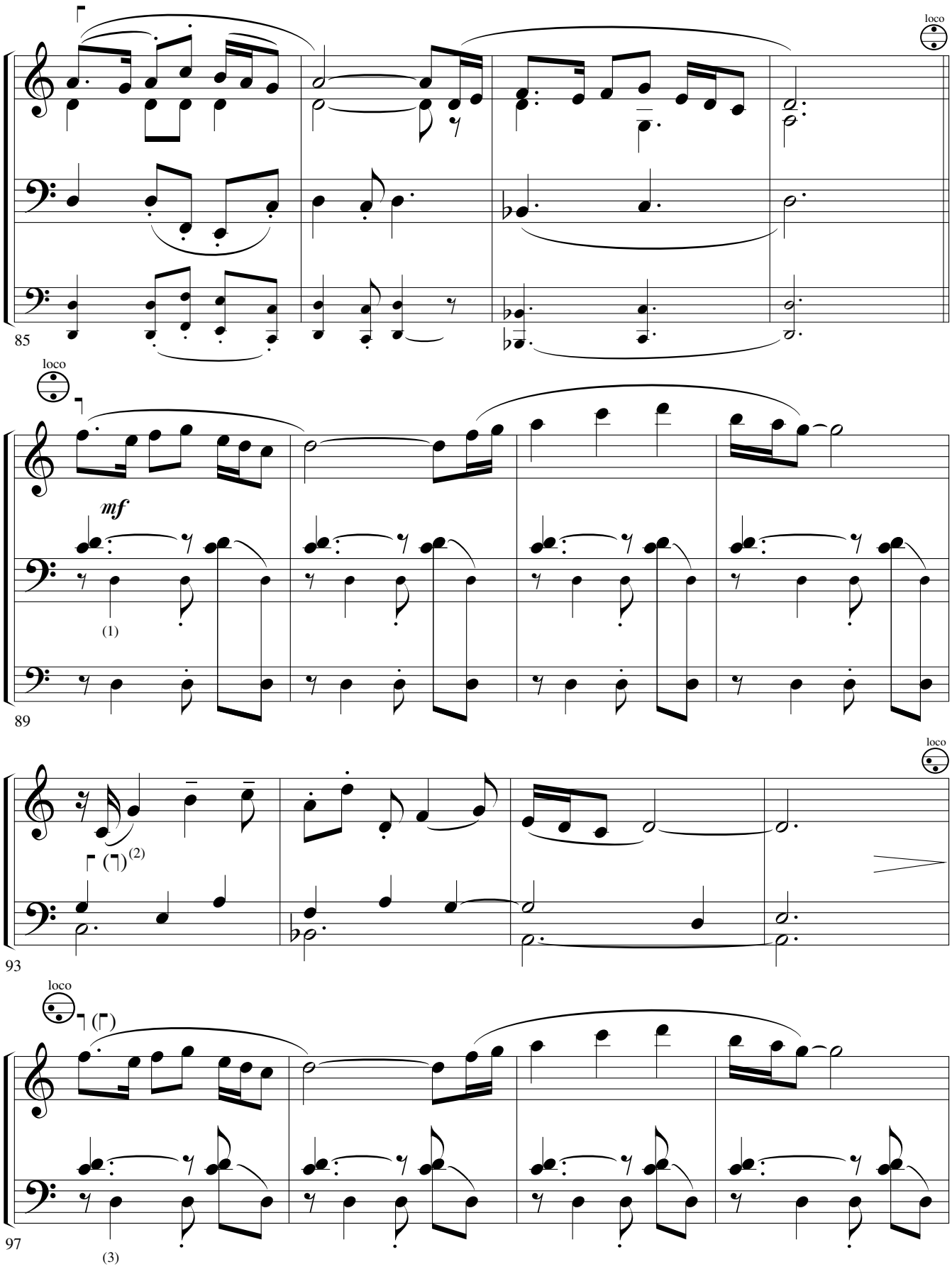
77

mf

81

(1)

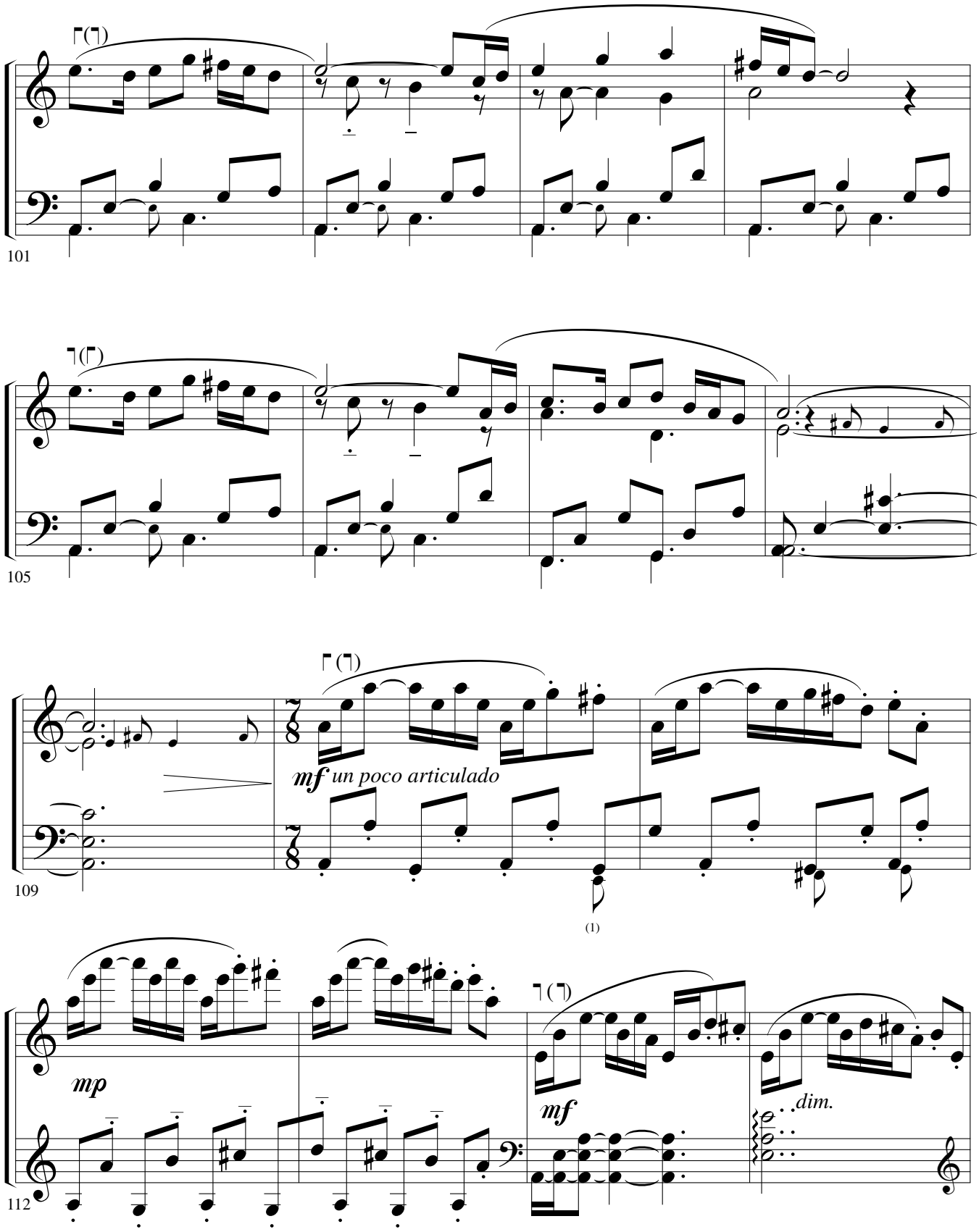
(1) MIII opcional



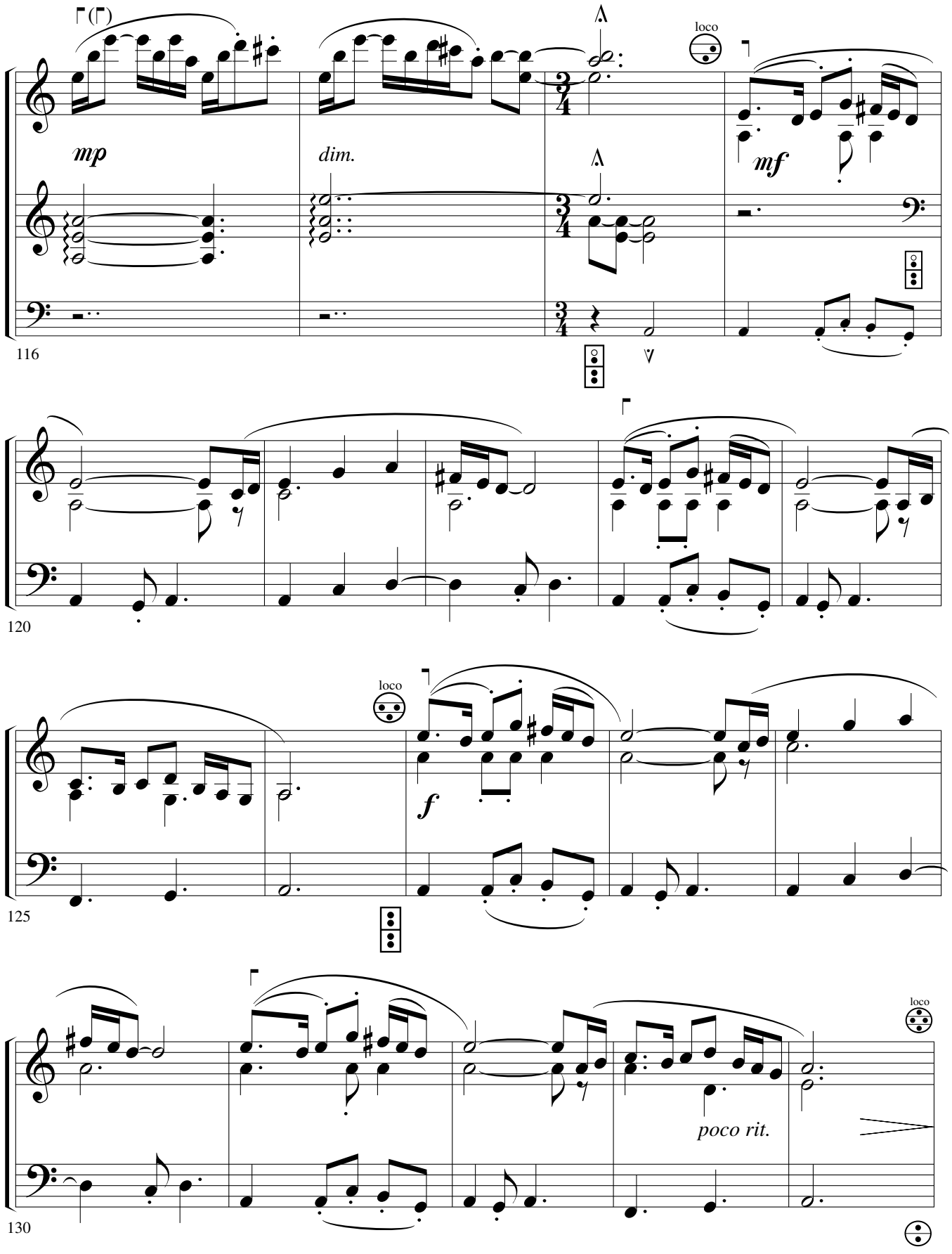
(1) Re con MIII opcional.

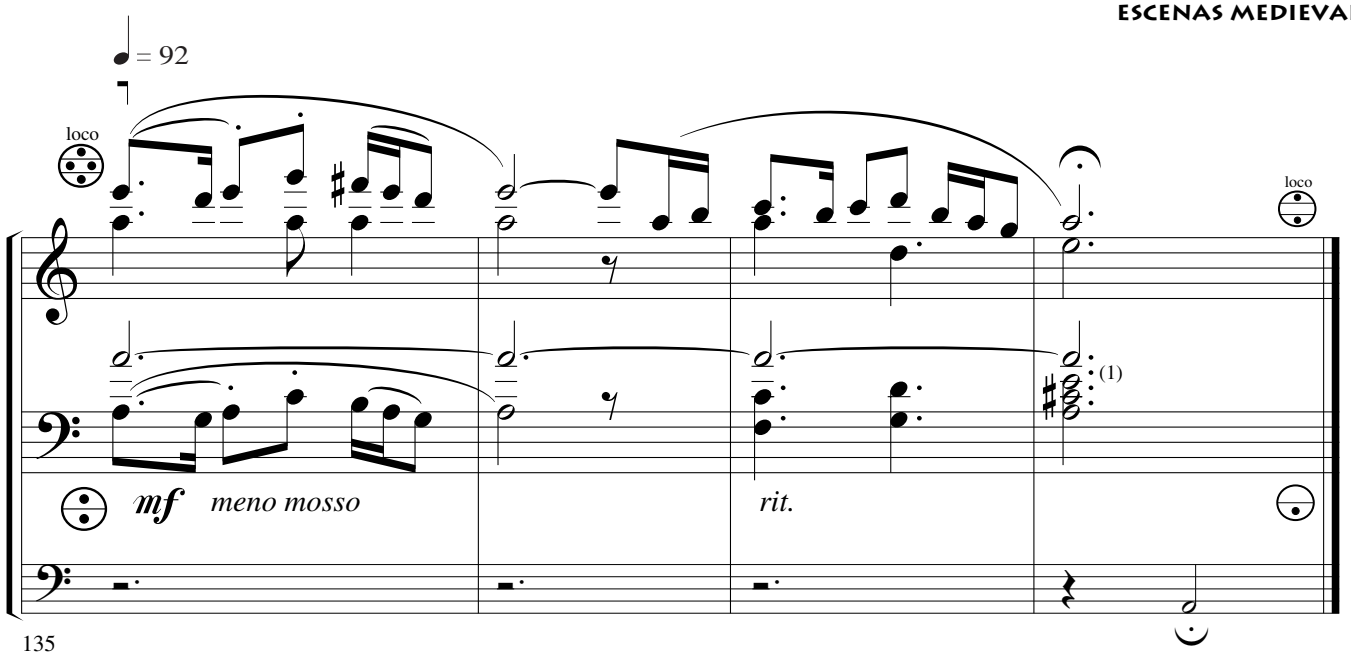
(2) Articulaciones de fuelle entre paréntesis si se opta por tocar el “Re”, al que se refiere el punto (1), con MIII.

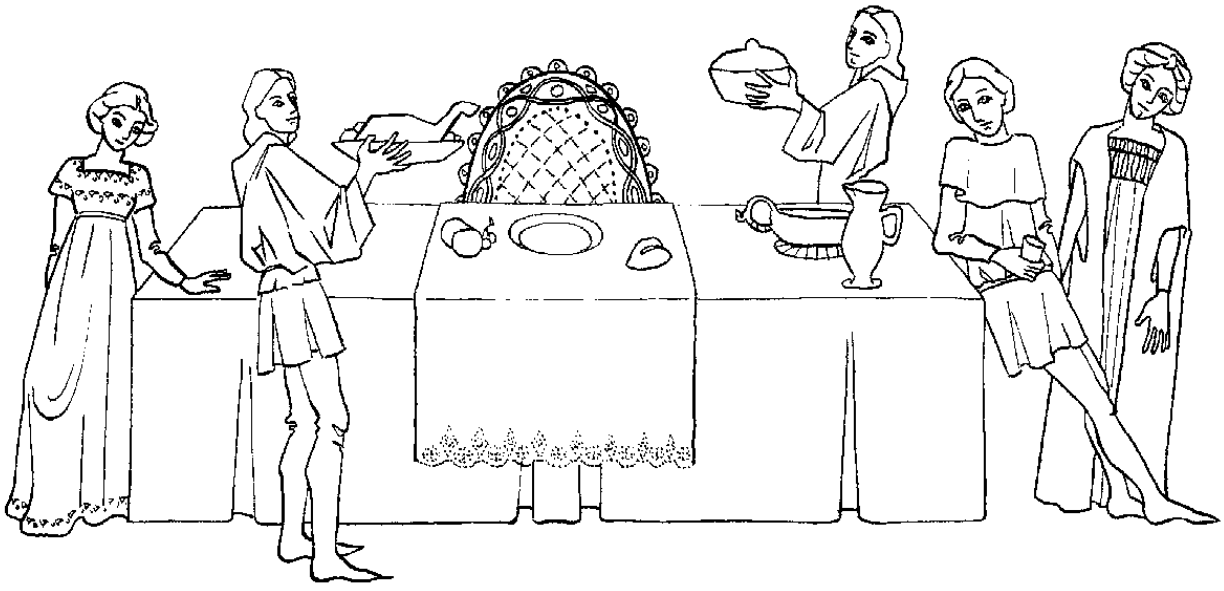
(3) Tocar como en (1)



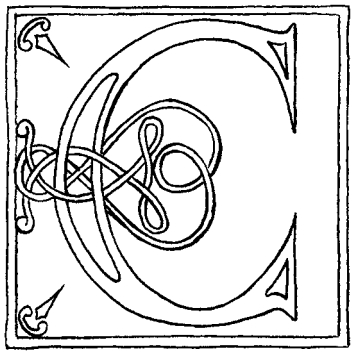
(1) Las tres notas inferiores (pequeñas) pueden sustituir, opcionalmente, a las correspondientes superiores.

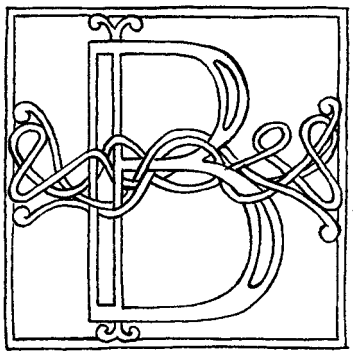

mp
dim.
loco
mf
116
120
loco
f
125
poco rit.
loco
130

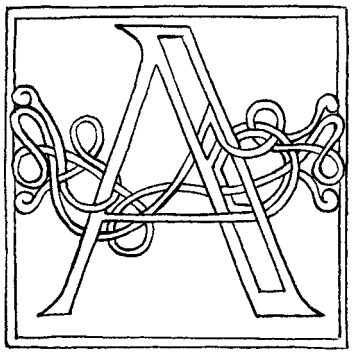


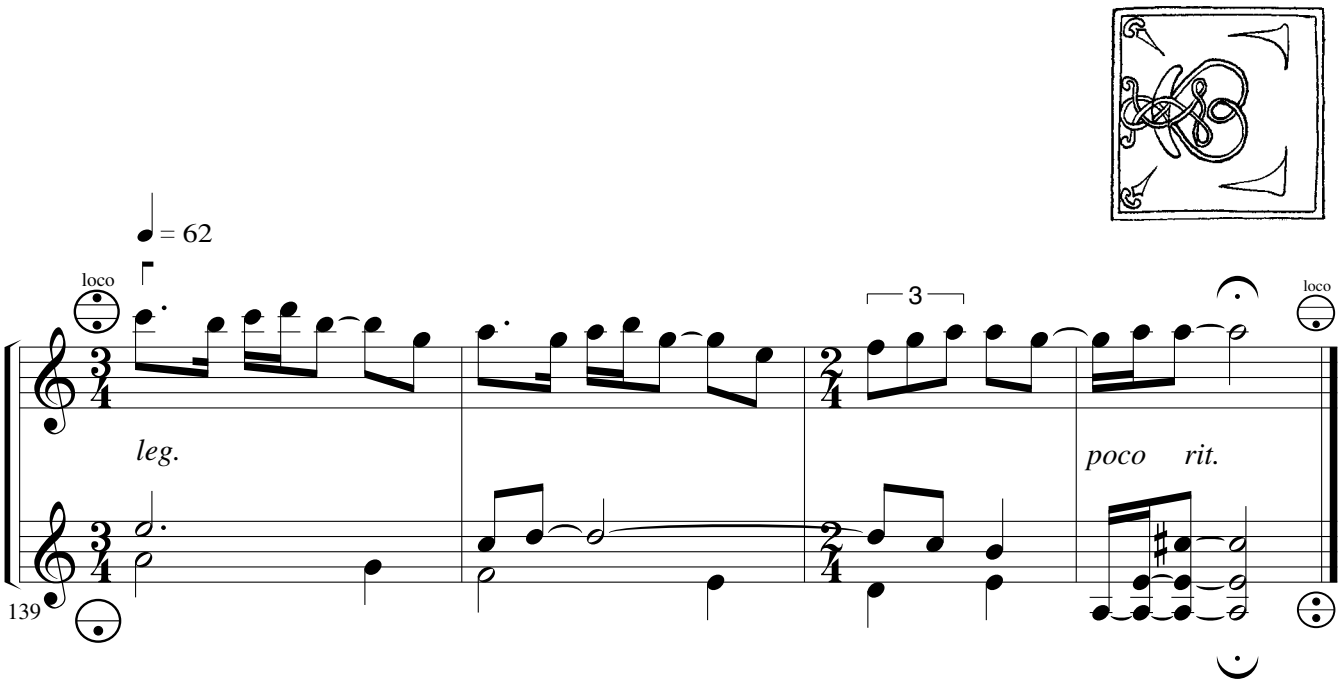


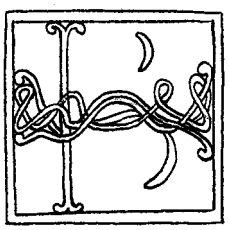
(1) Soltar las notas Mi (4º dedo) o La (5º dedo), según el sistema de acordeón -convertor o bajos añadidos-, para tocar el La en MII.


Cuando ya, tras
el día, la tar-
de apuntaba,


uscó de nuevo
placer
en lo pasado.


l rey, vio de espaldas que llegaba.


♩ = 62
loco
3
loco
leg.
poco rit.
139



♩ = 73

loco

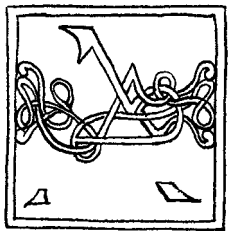
143

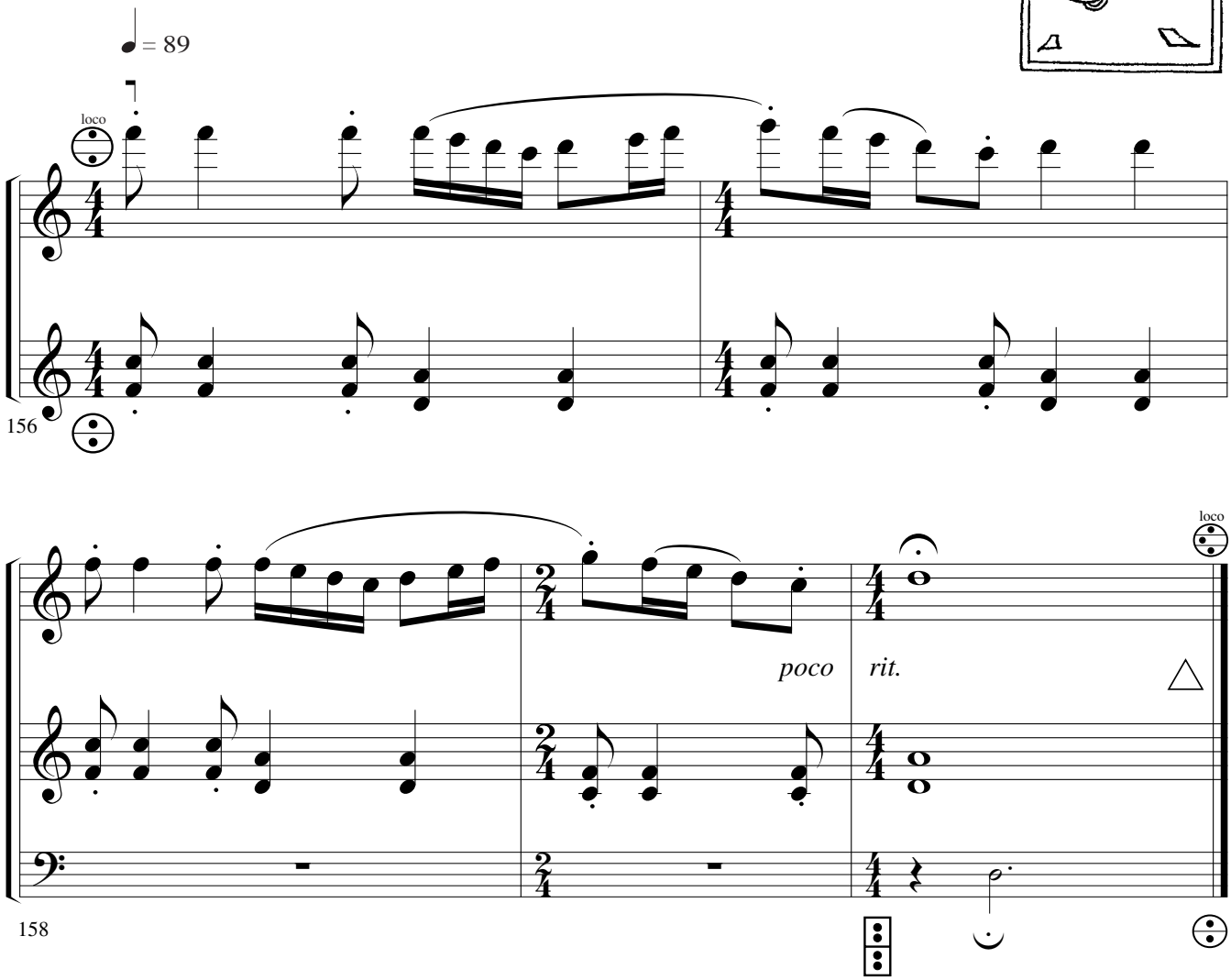
147

151

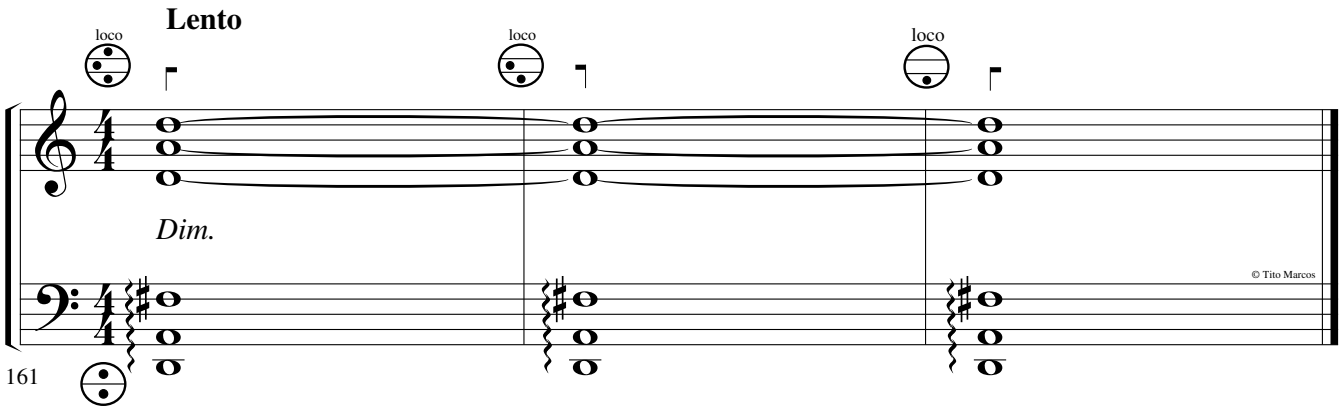
loco

poco *rit.*




♩ = 89
loco
156
poco
rit.
loco
158

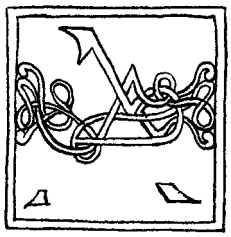
Fin



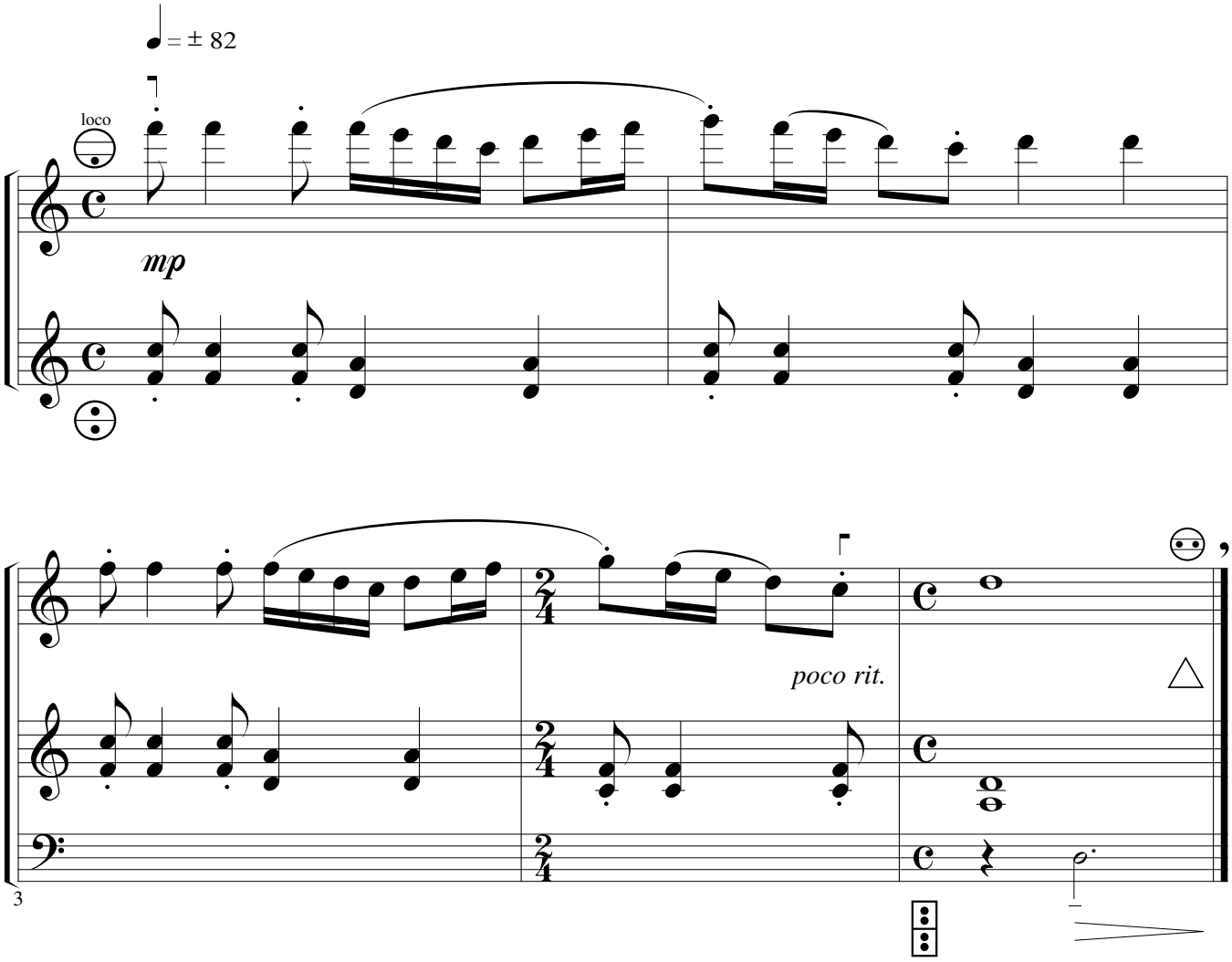
ESCENAS MEDIEVALES

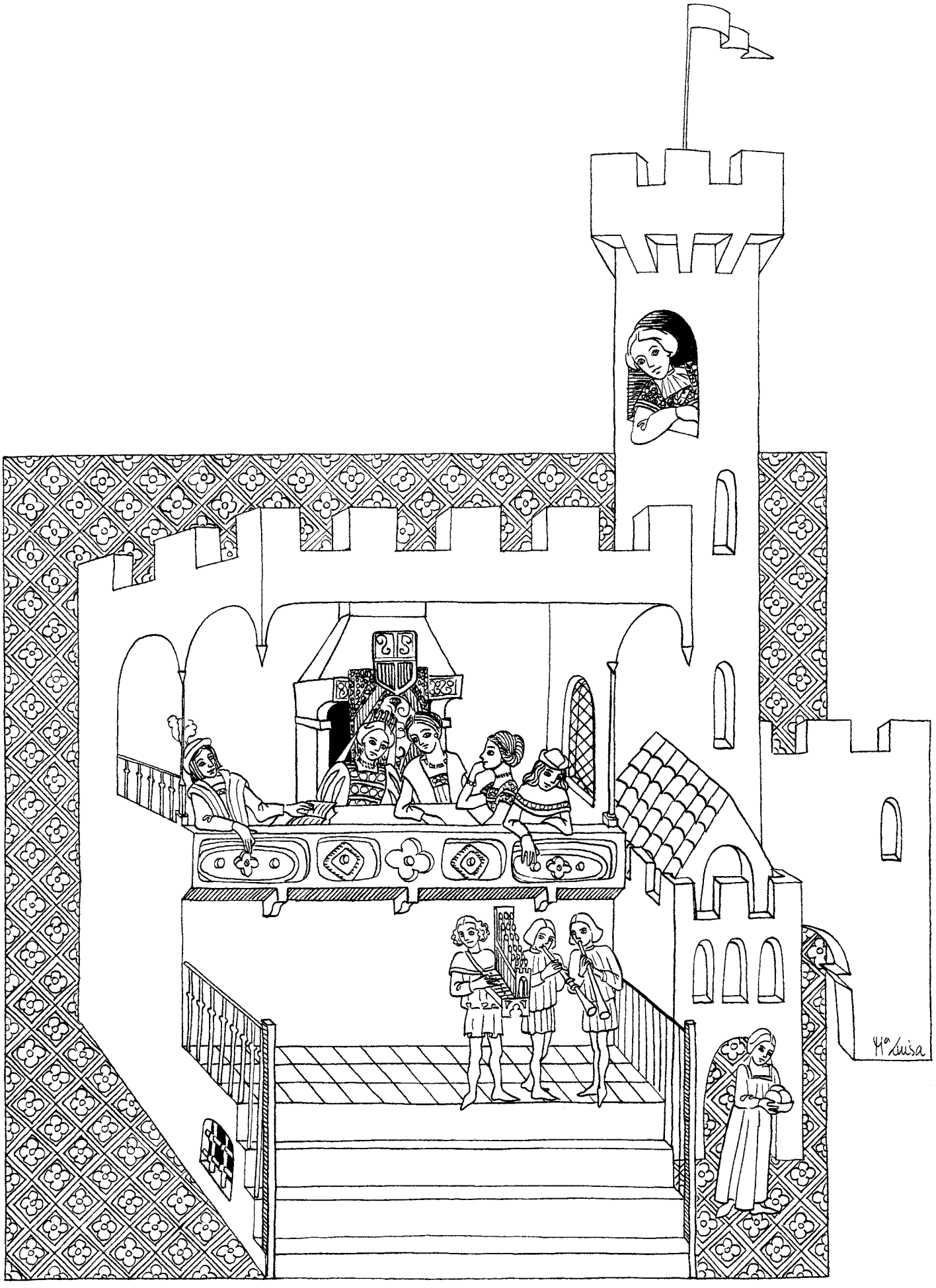
(versión facilitada)

Tito Marcos

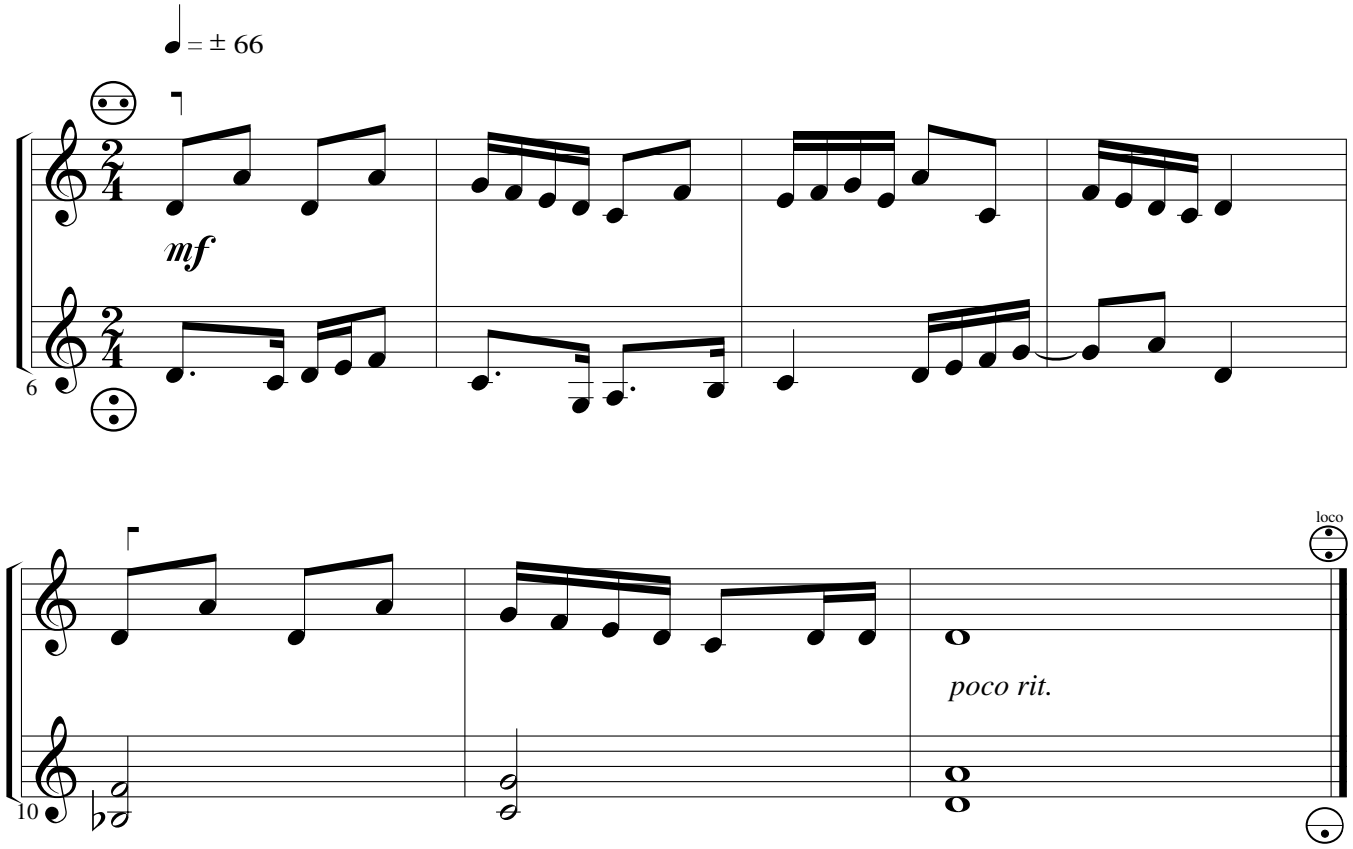


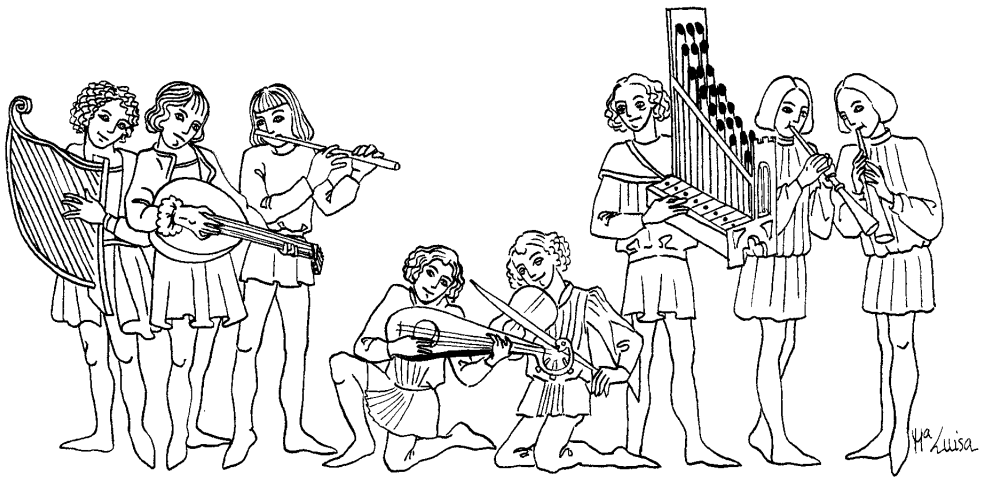
A su llegada las cosas tomó con aire alegre.



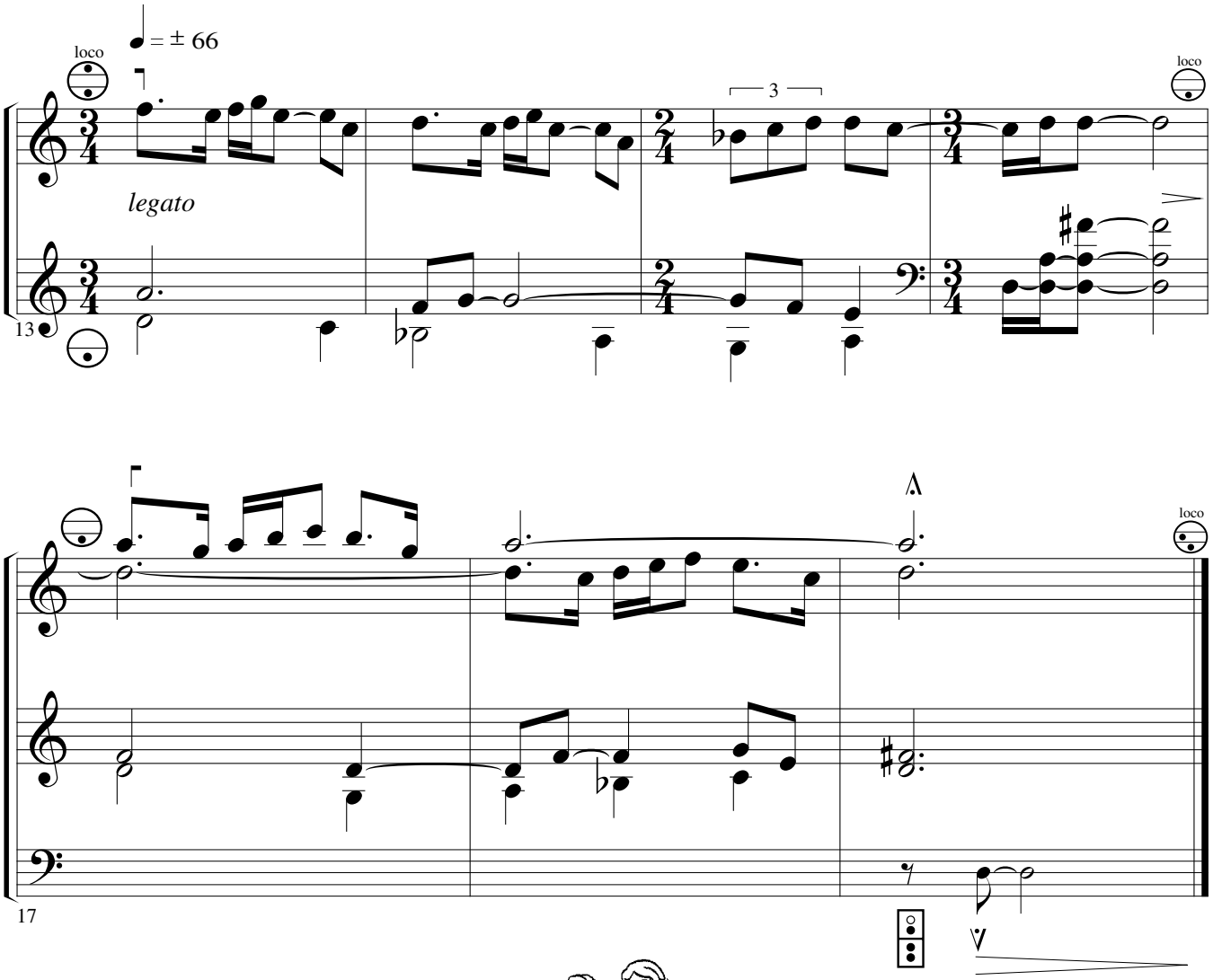

Mª Luisa

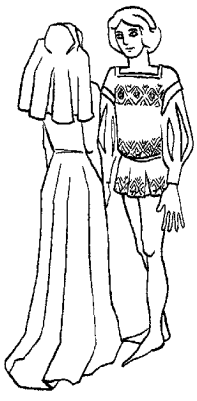
Buscó con placer explicación tras los sonidos

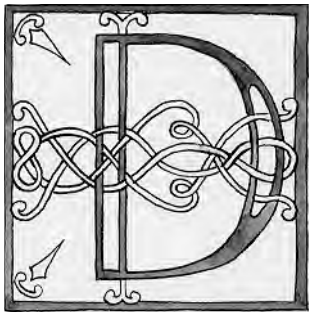




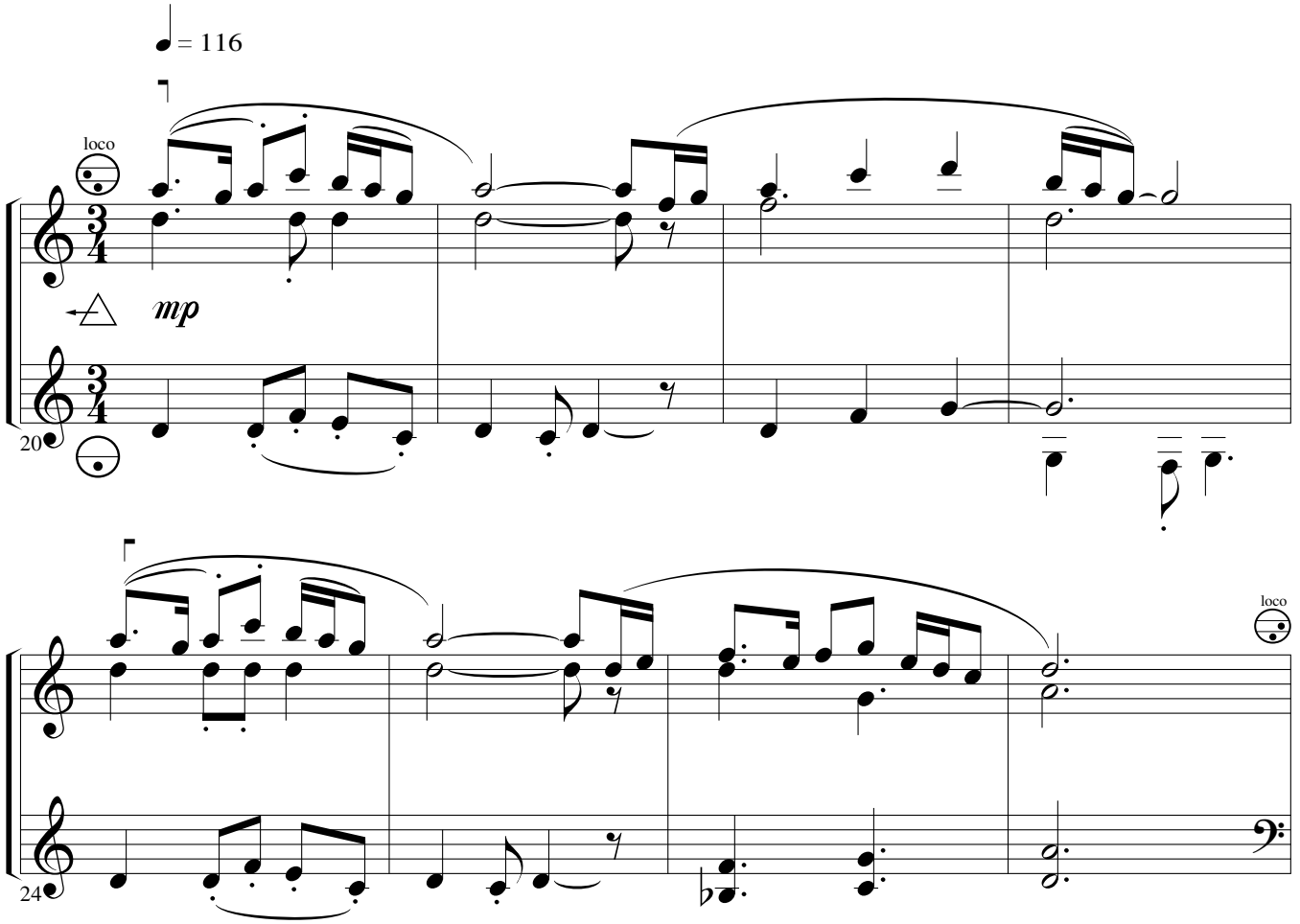
Con la triste esperanza que el recuerdo depara

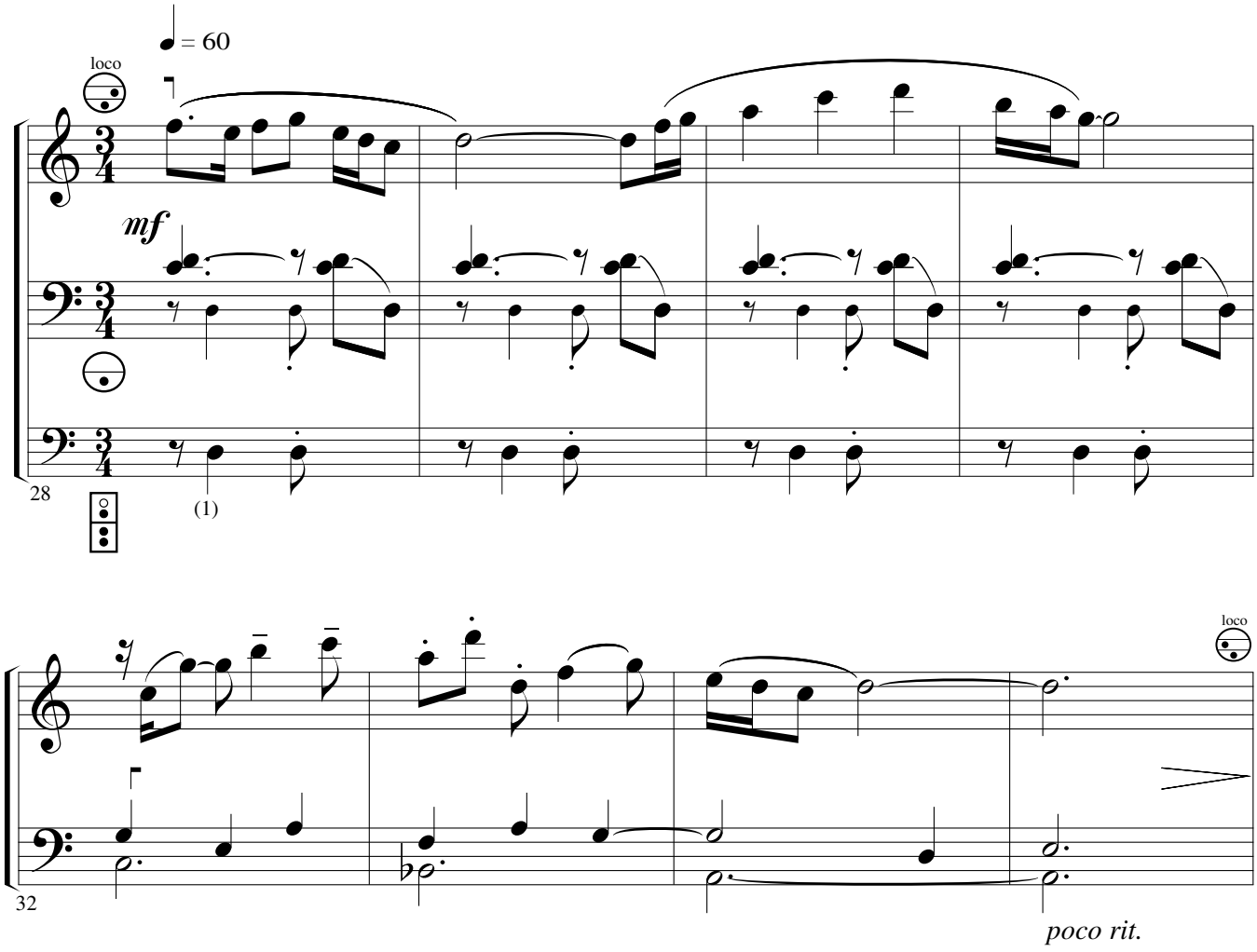




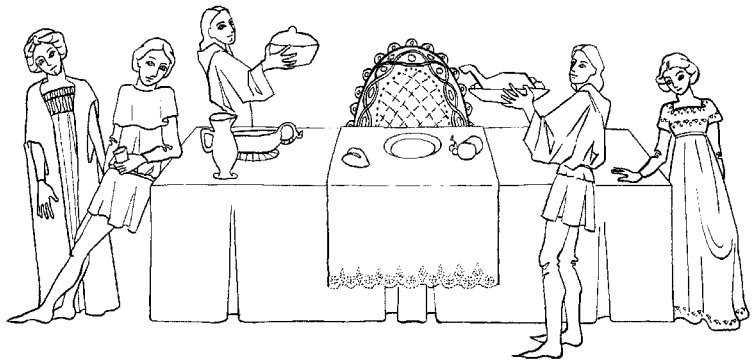


Después, la mañana en que todo ocurría...

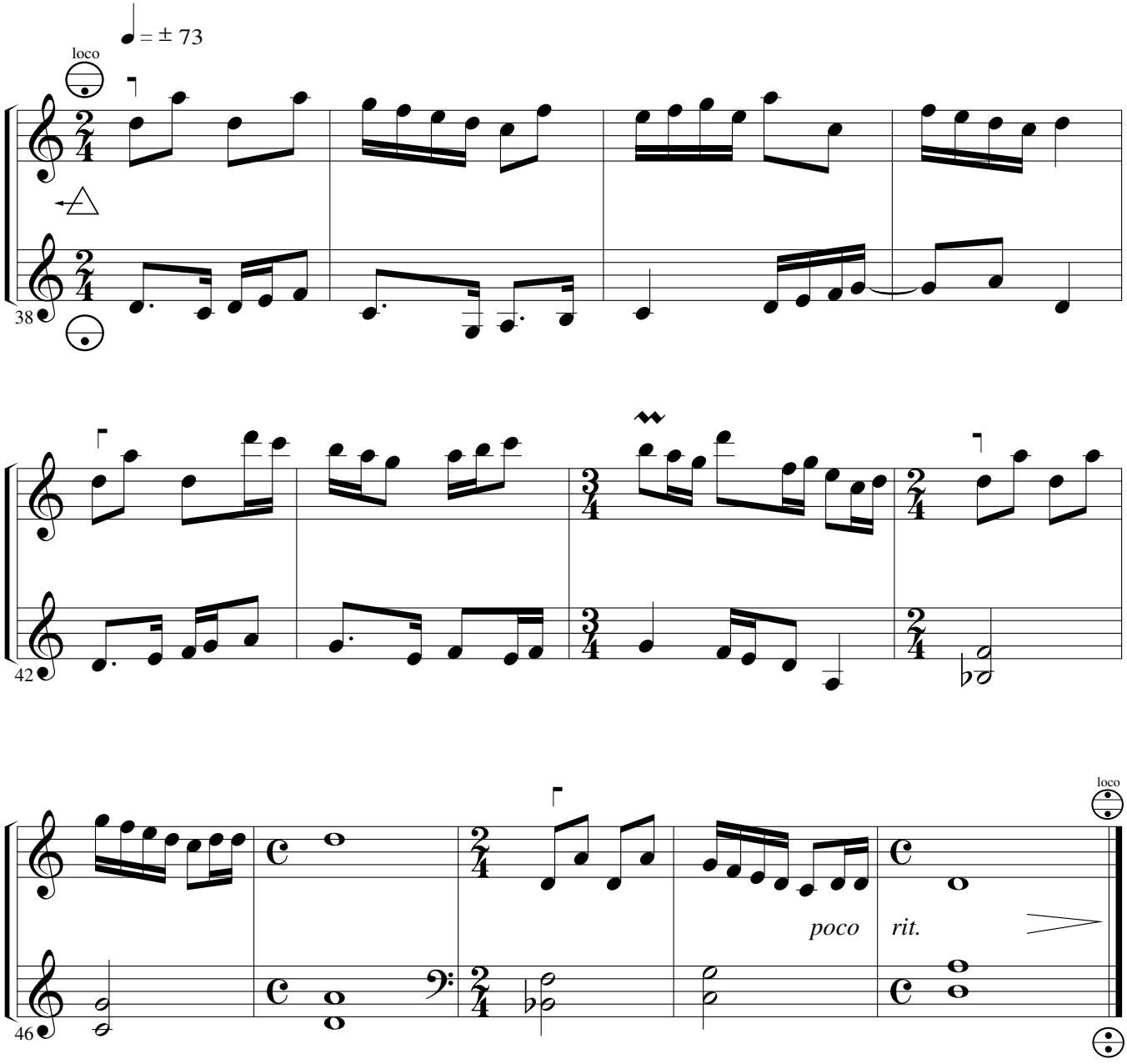




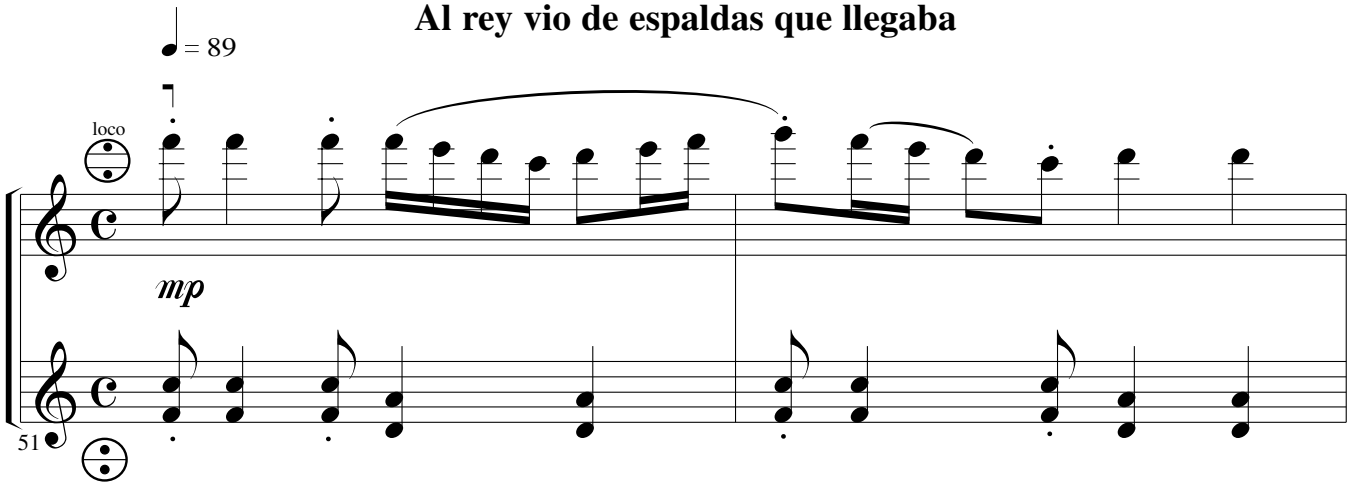
(1) Re con MIII opcional

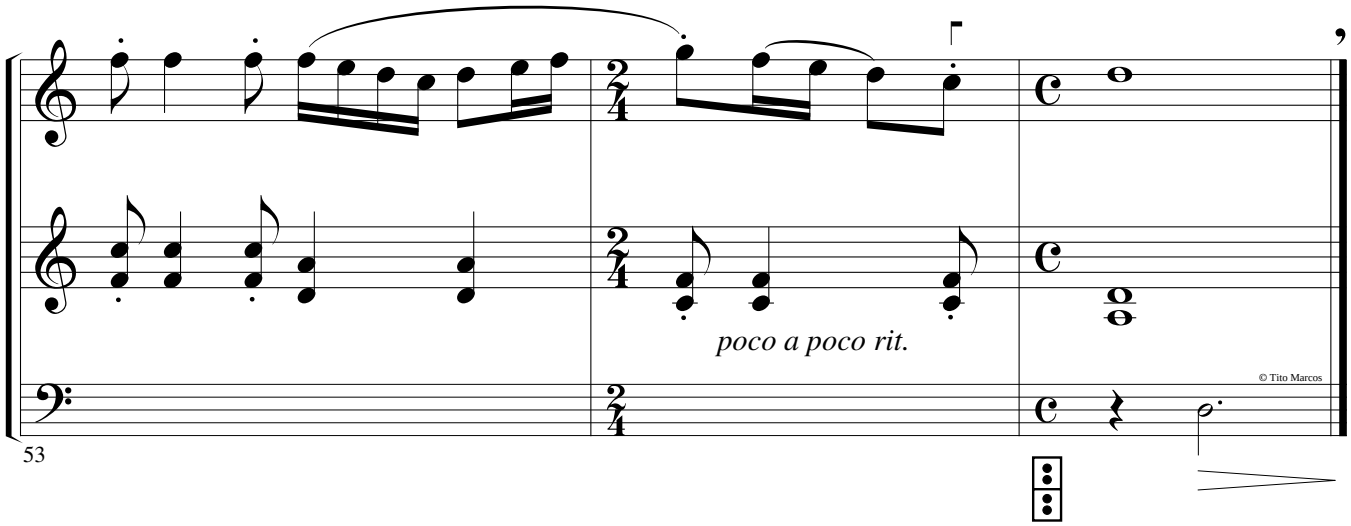


Buscó de nuevo placer en lo pasado



Al rey vio de espaldas que llegaba

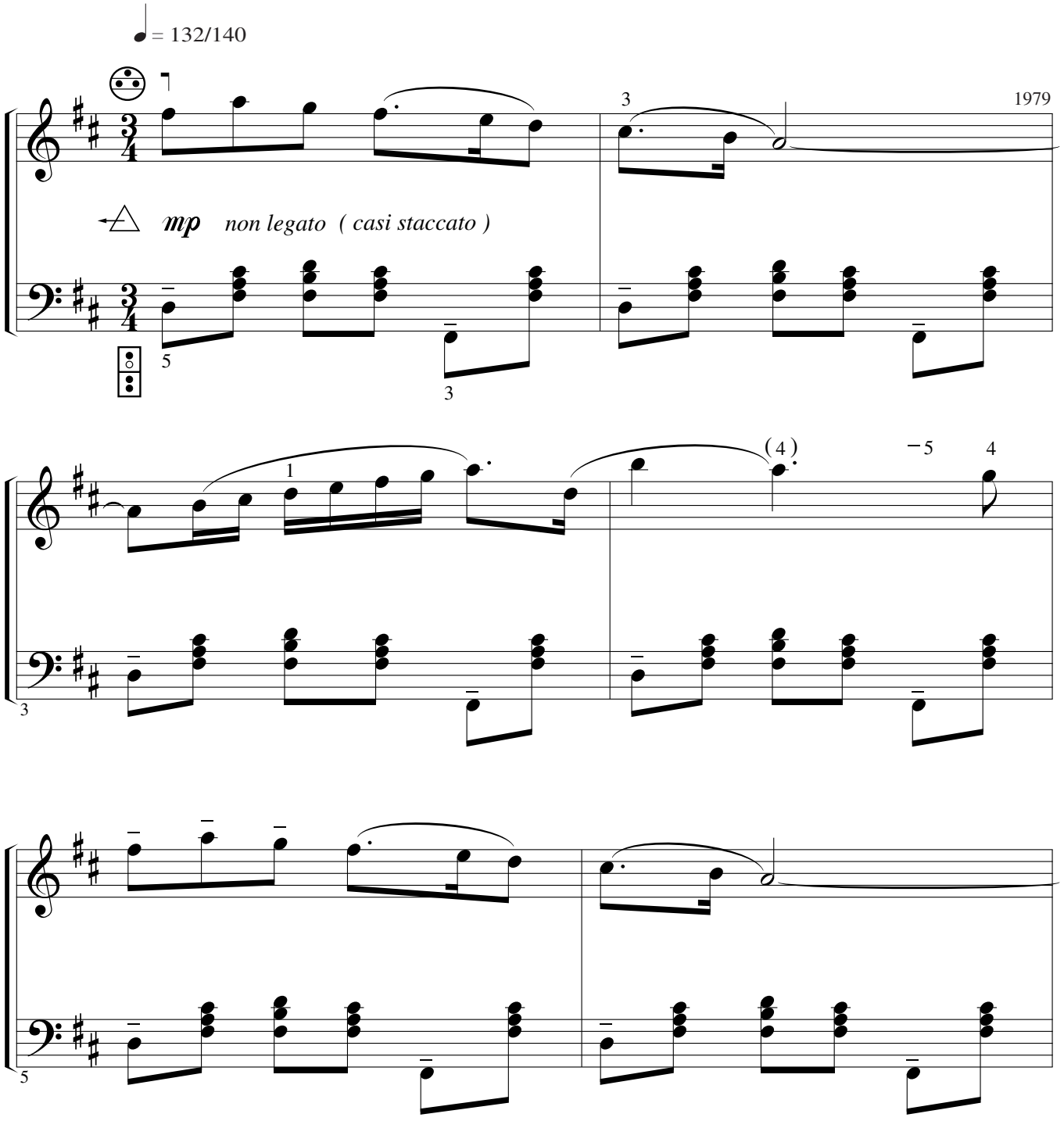


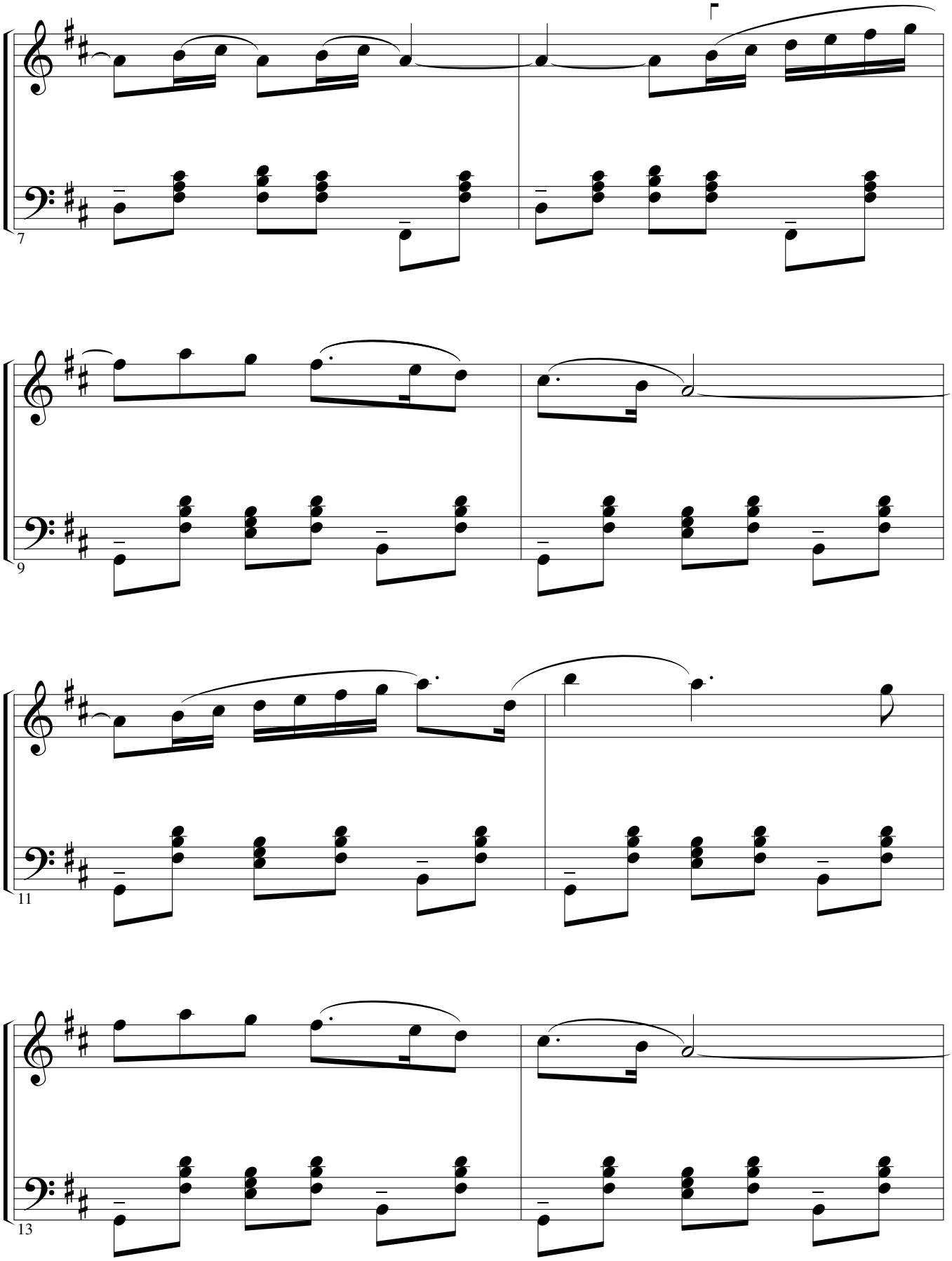


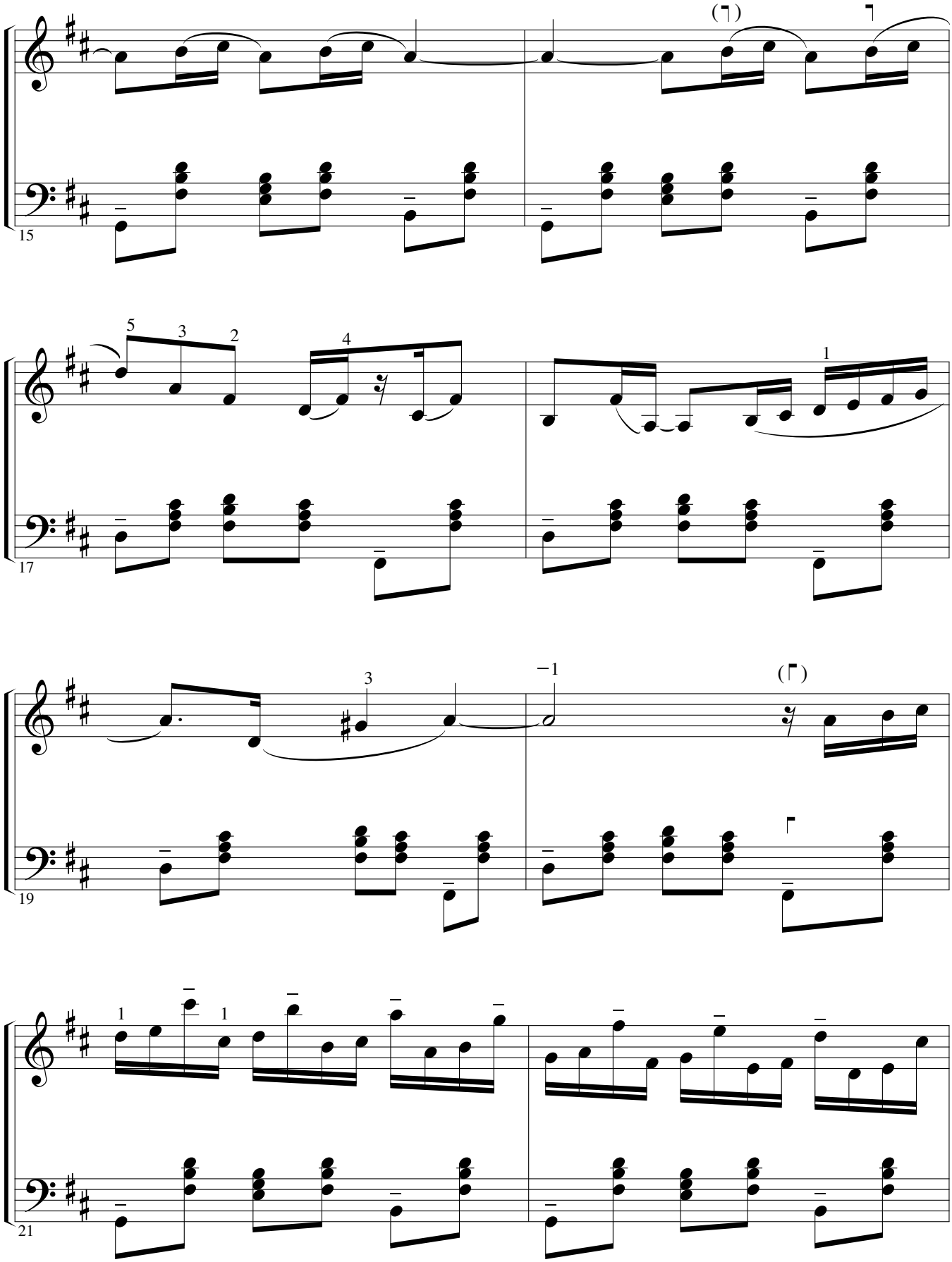
Imágenes

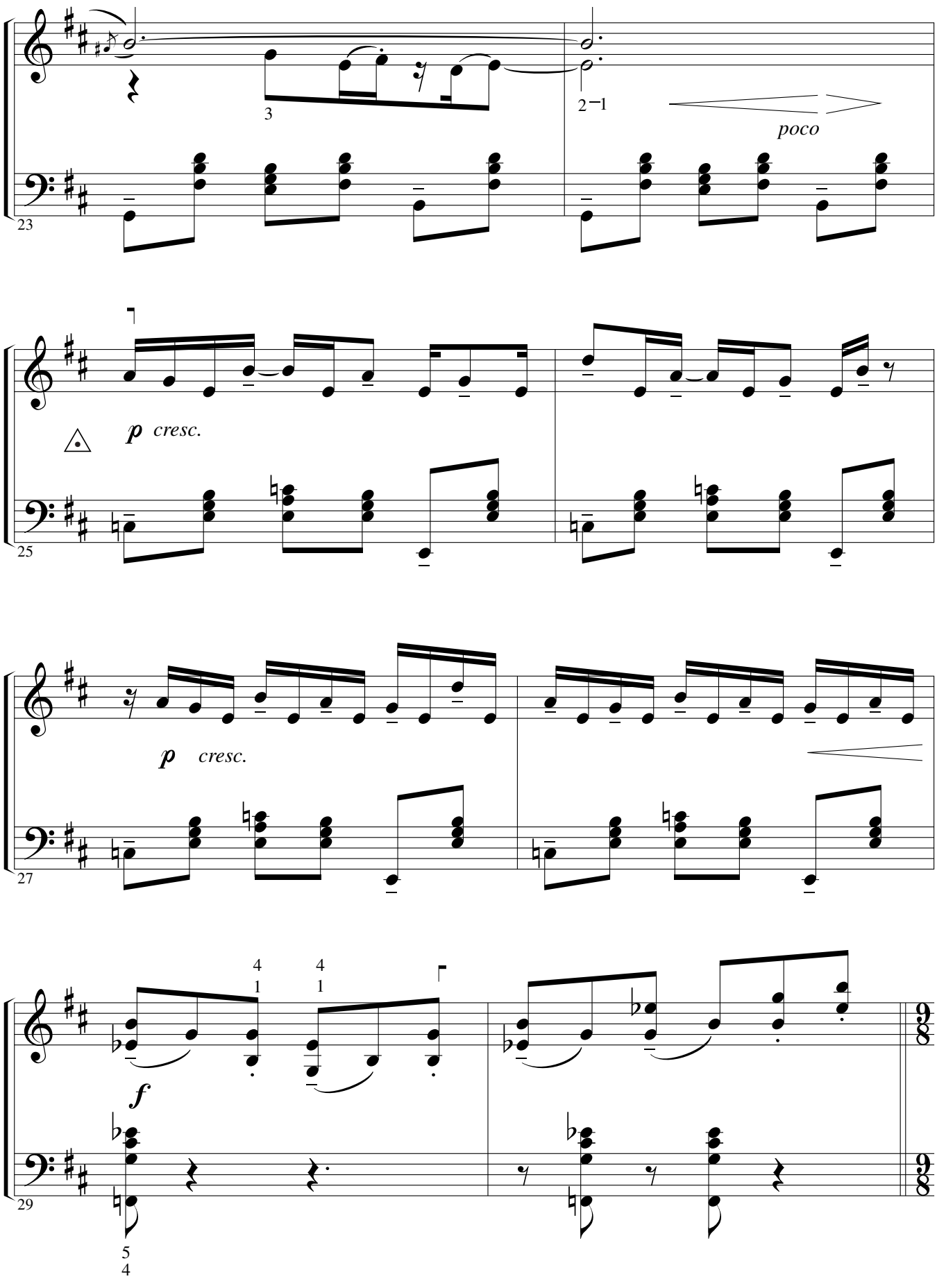
TITO MARCOS

Presente

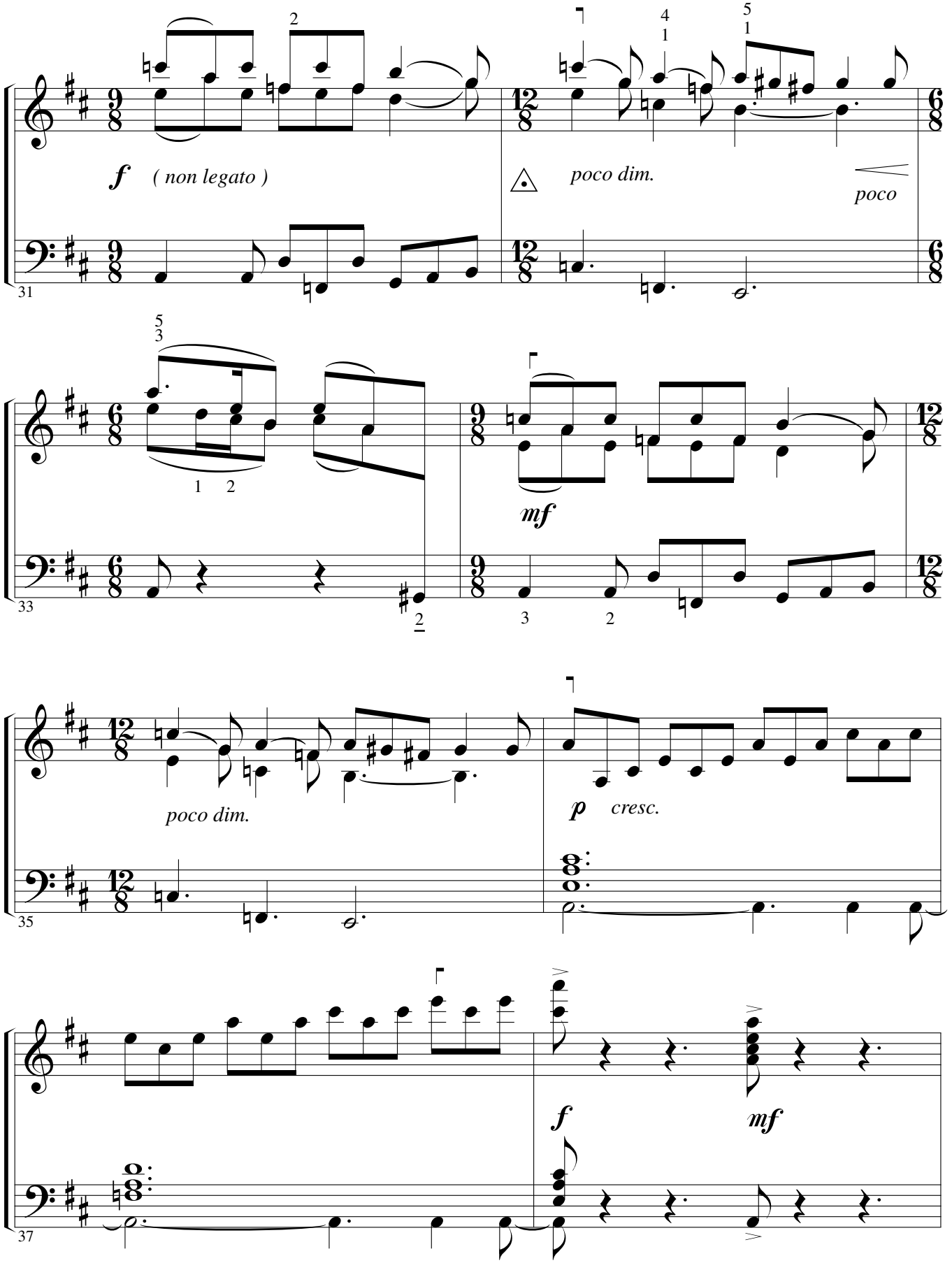


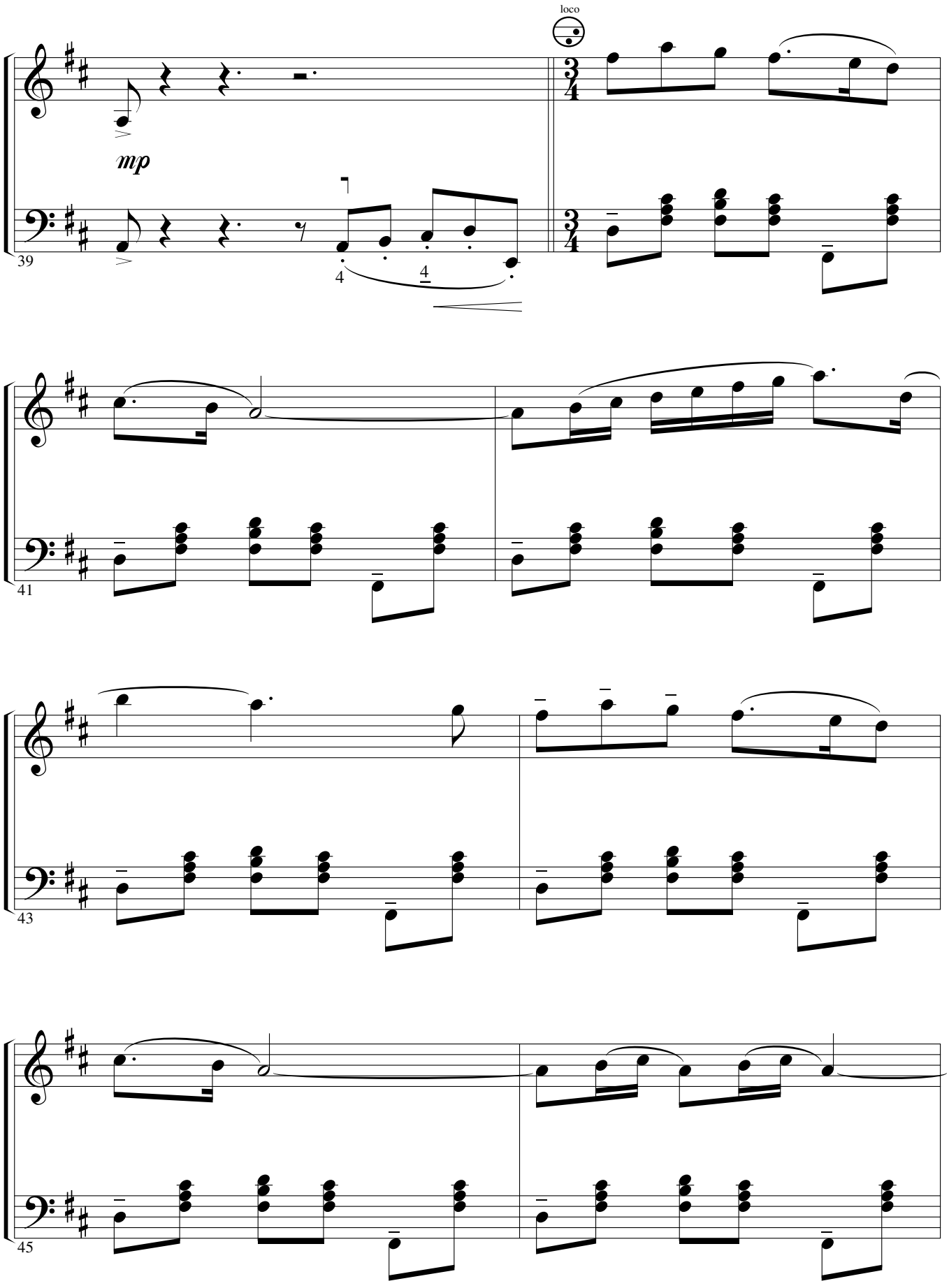

7
9
11
13

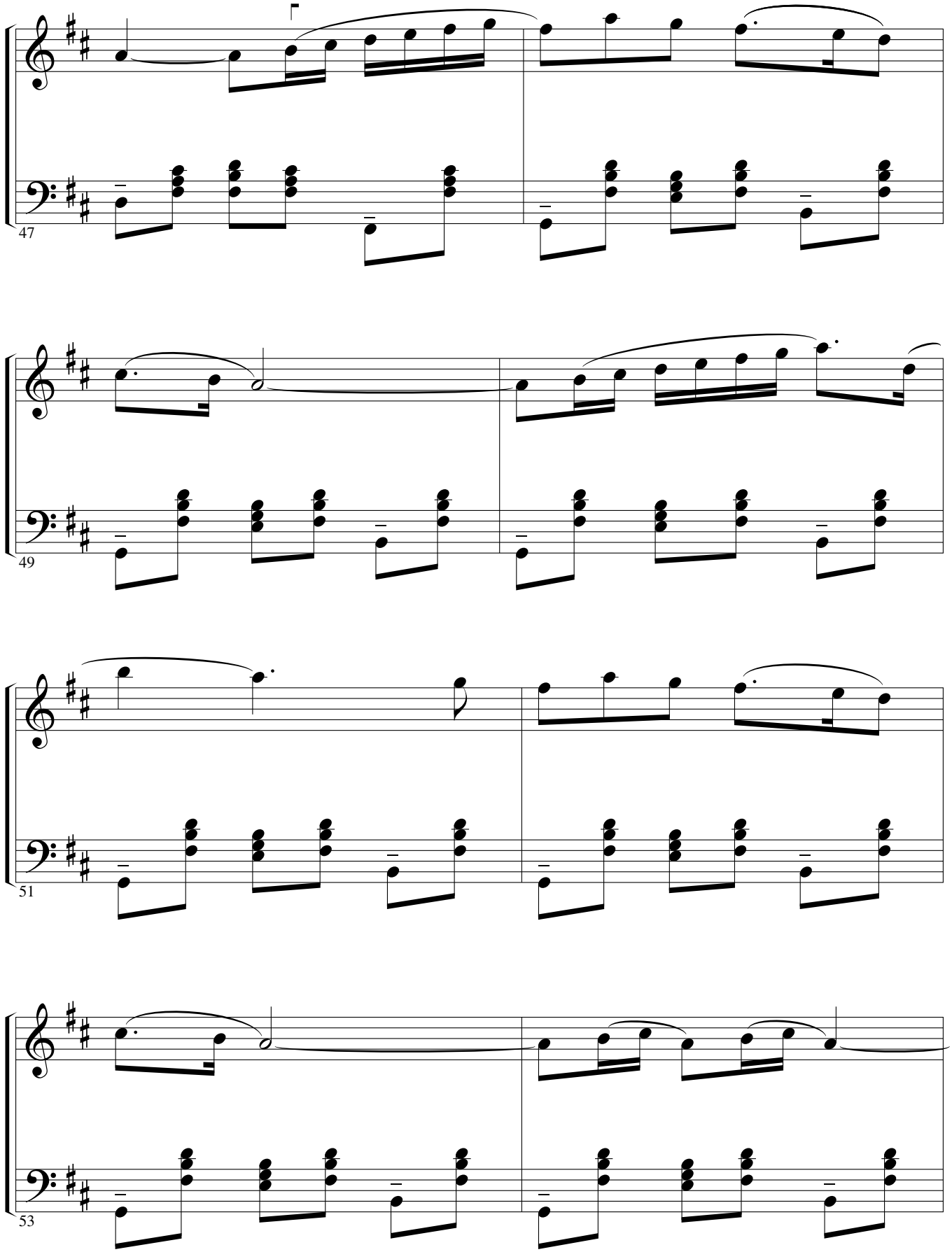

15
17
19
21

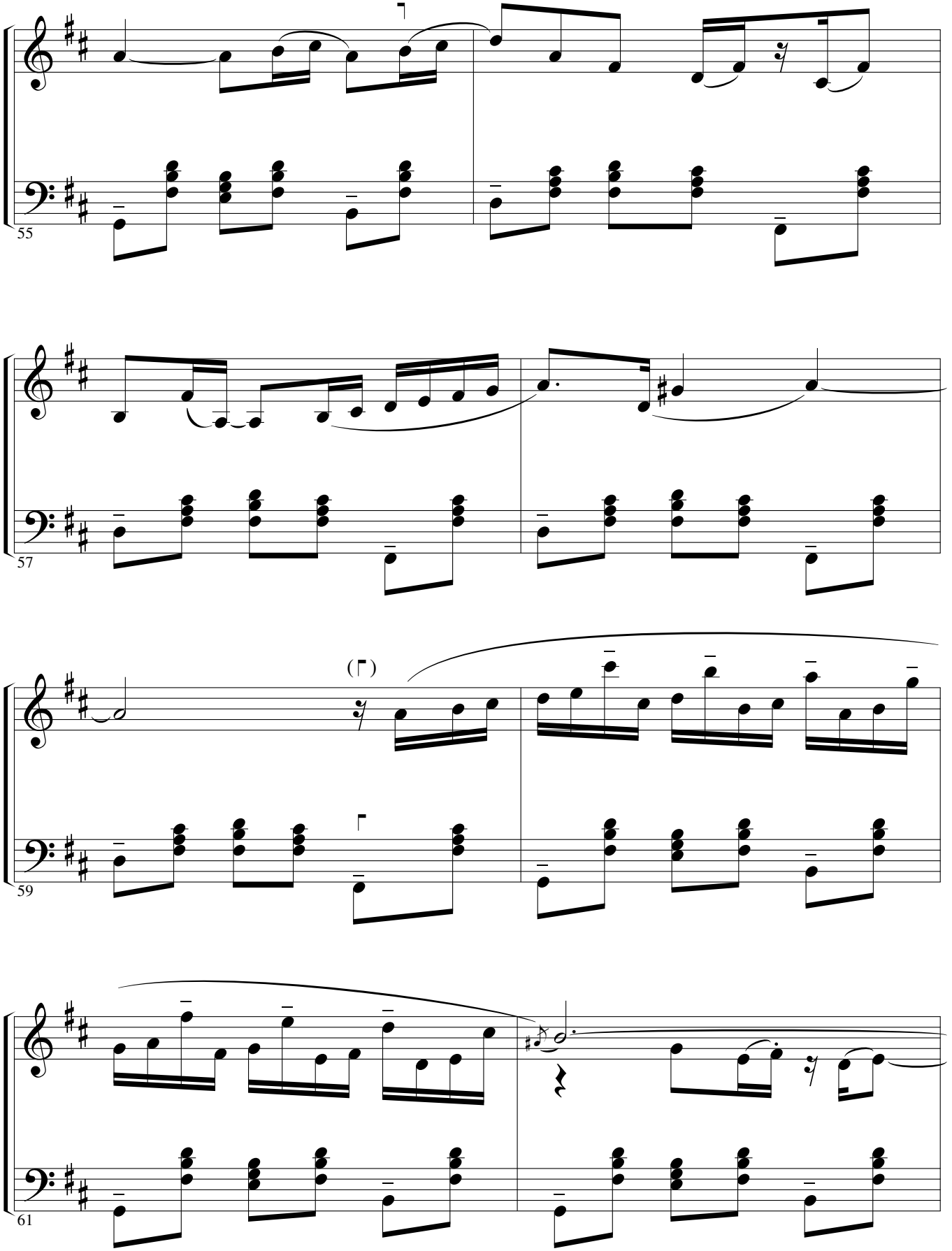

23
3
2 1
poco
25
p cresc.
27
p cresc.
29
4 1
4 1
f
5 4

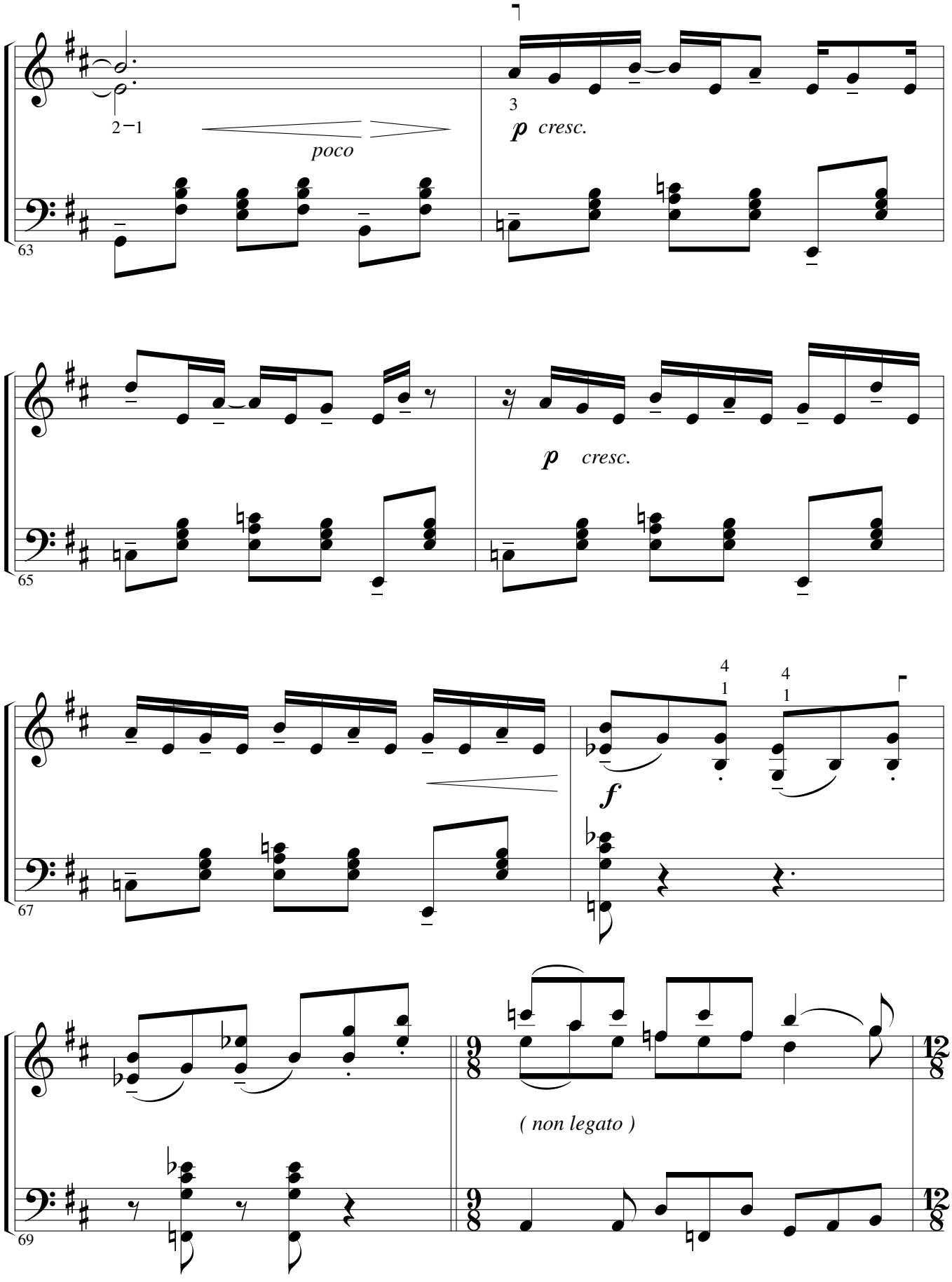
Pasado

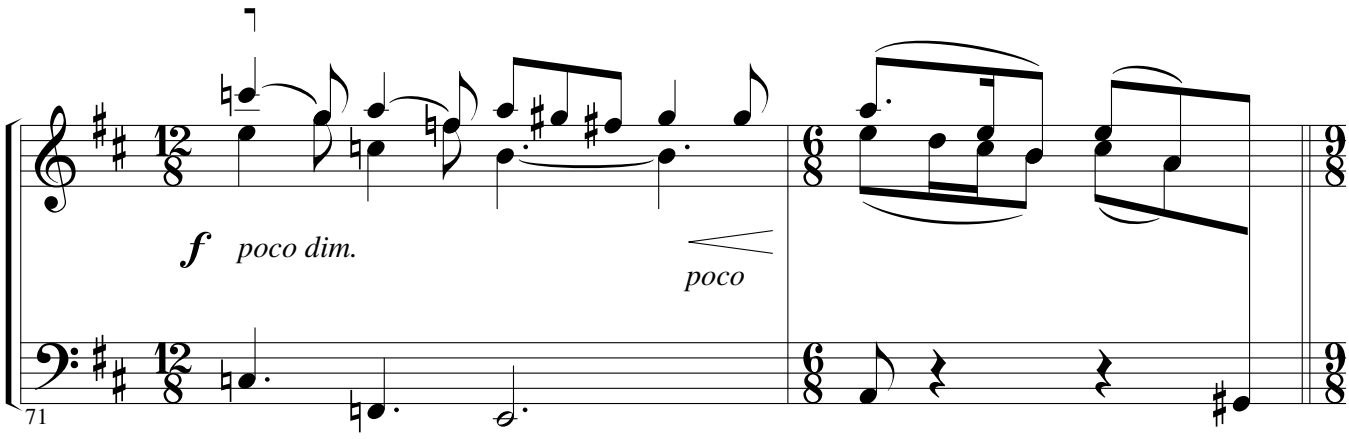



loco
mp
39
4
4
41
43
45

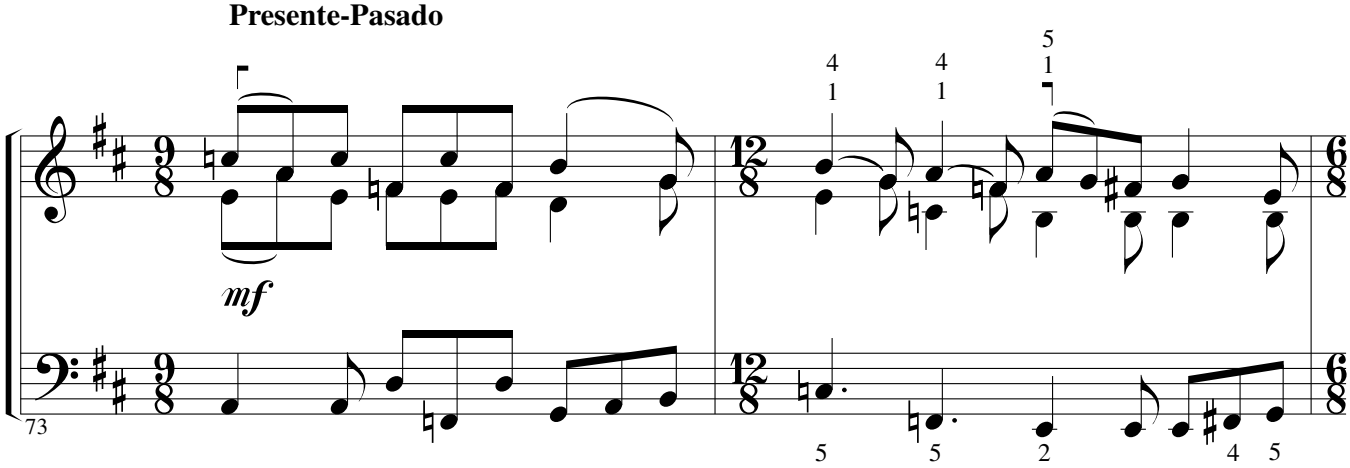

47
49
51
53

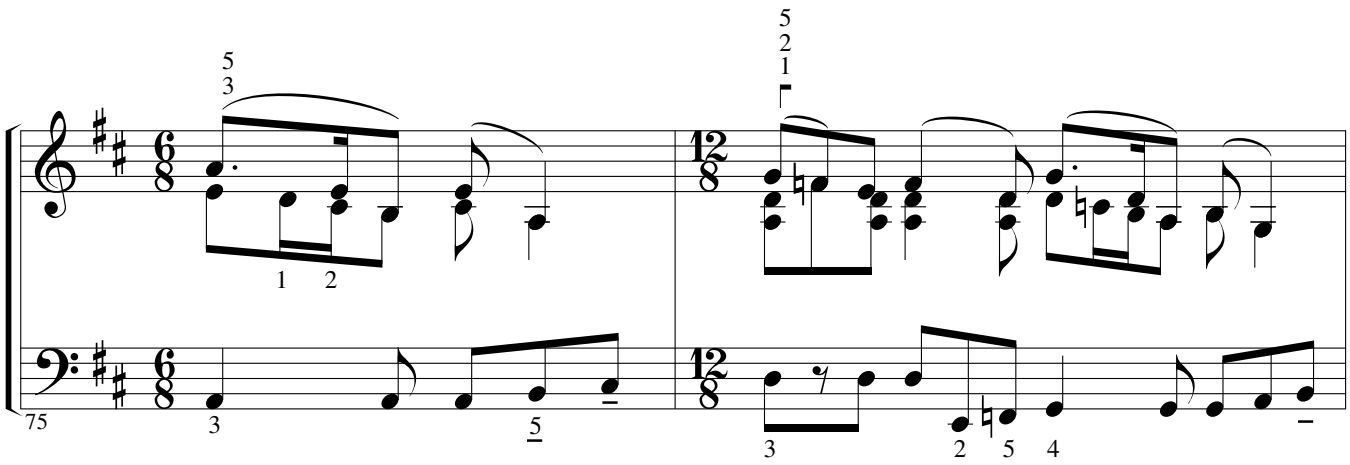

55
57
59
61

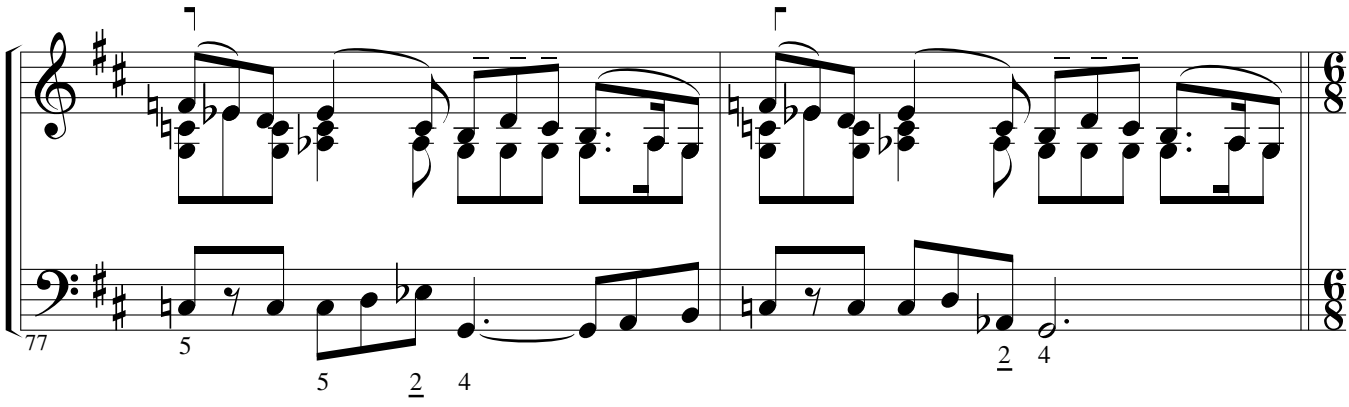

2 – 1
poco
3
p cresc.
63
p cresc.
65
4
1
4
1
f
67
(non legato)
69

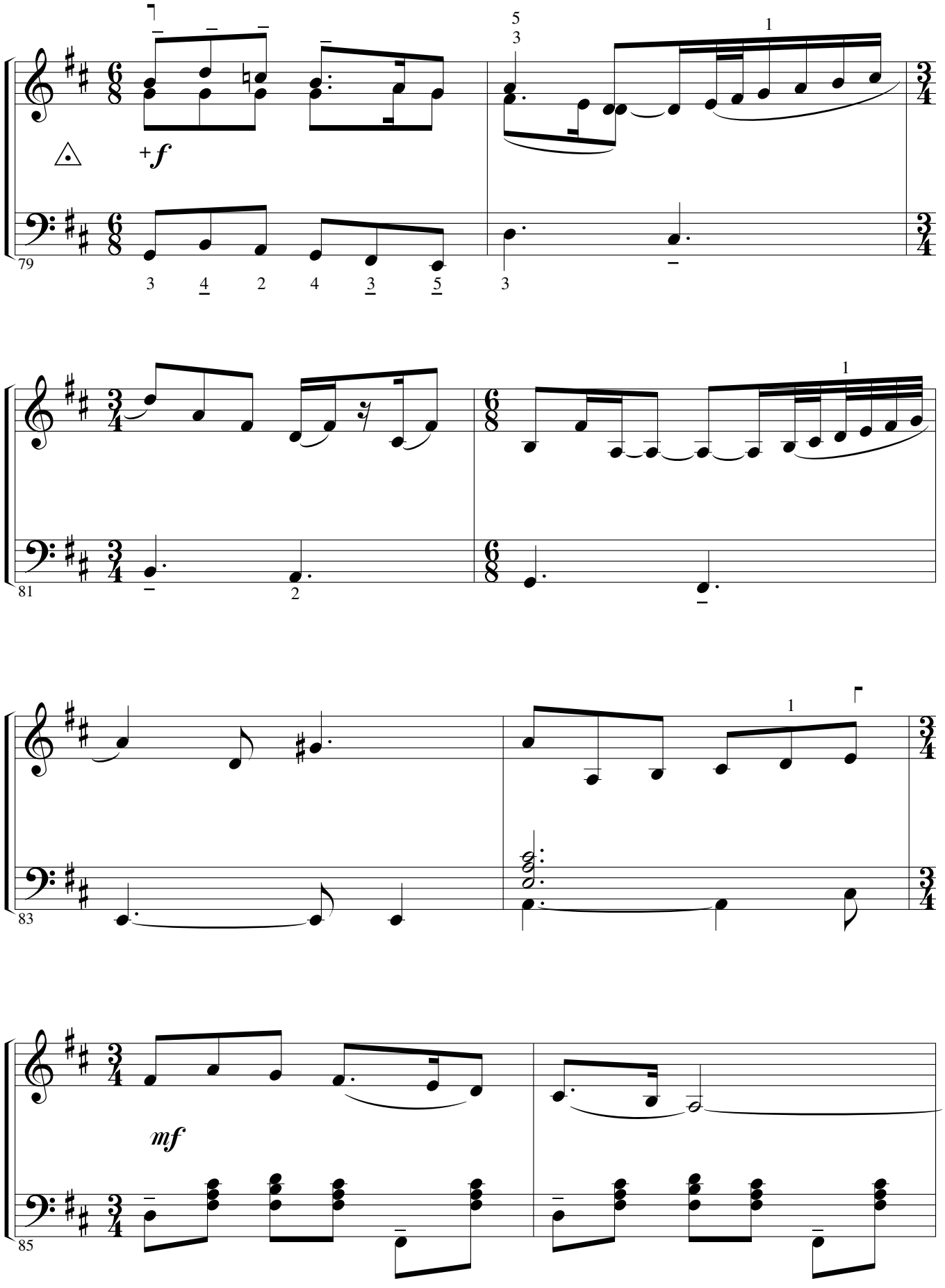


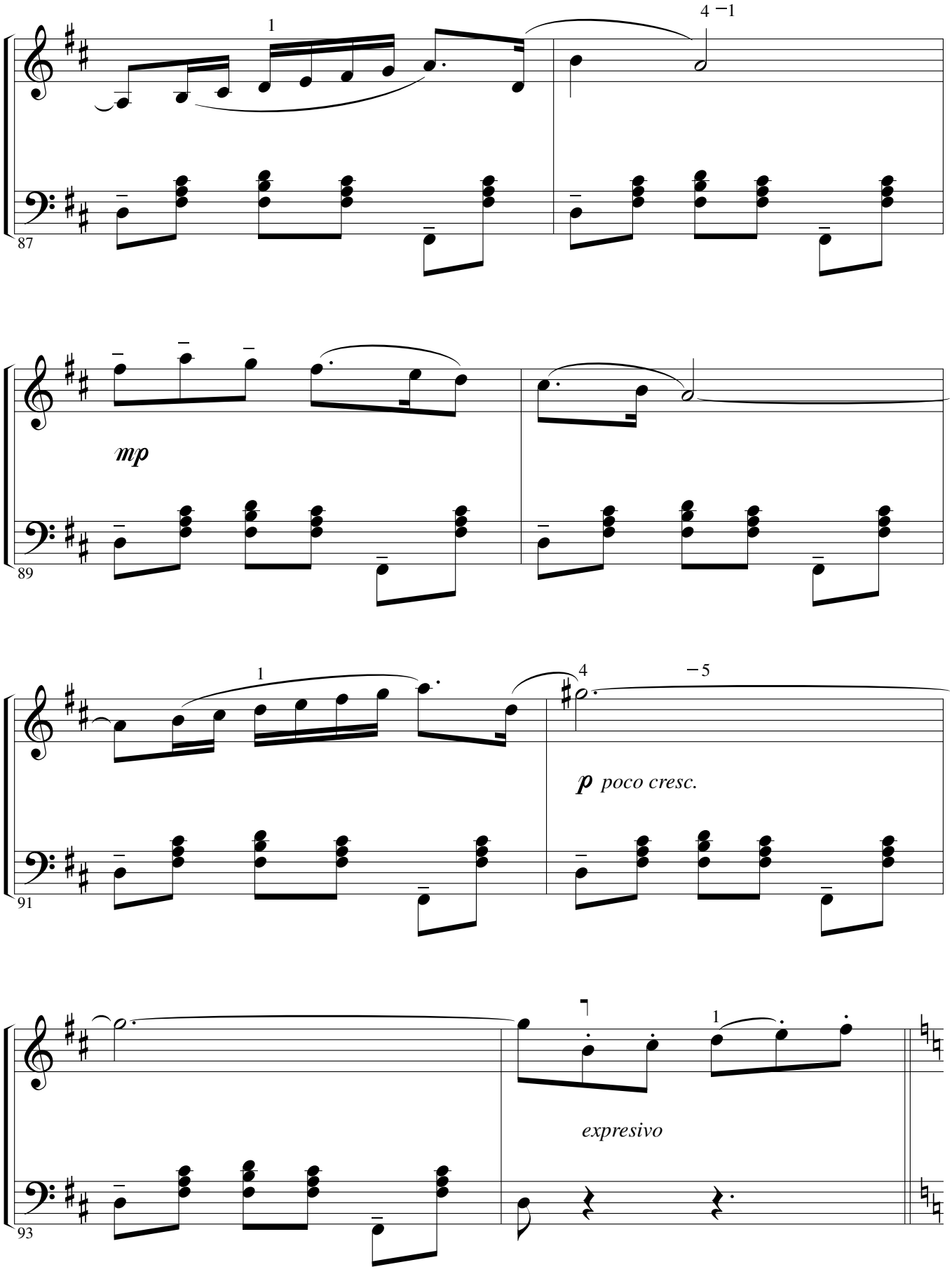
Presente-Pasado



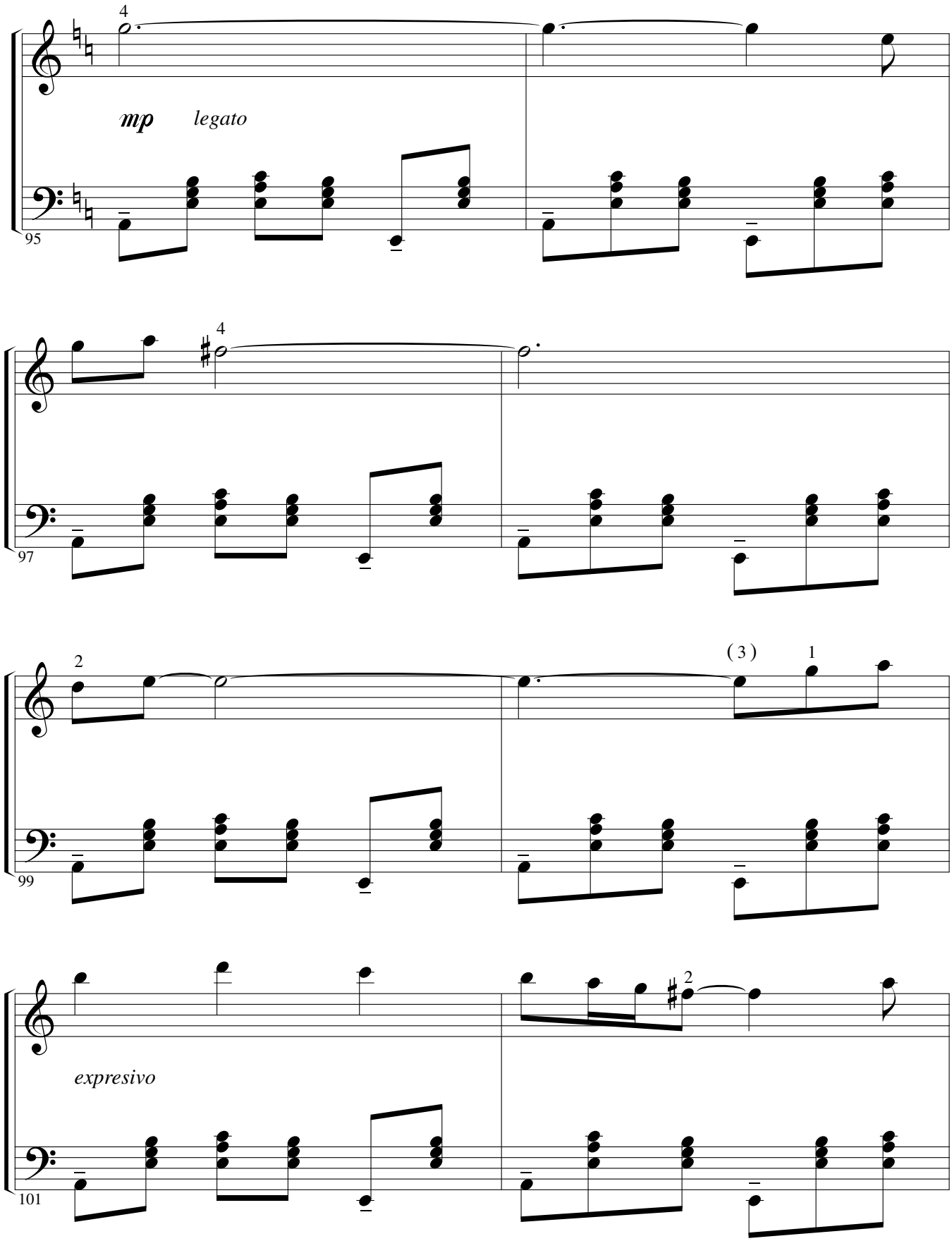


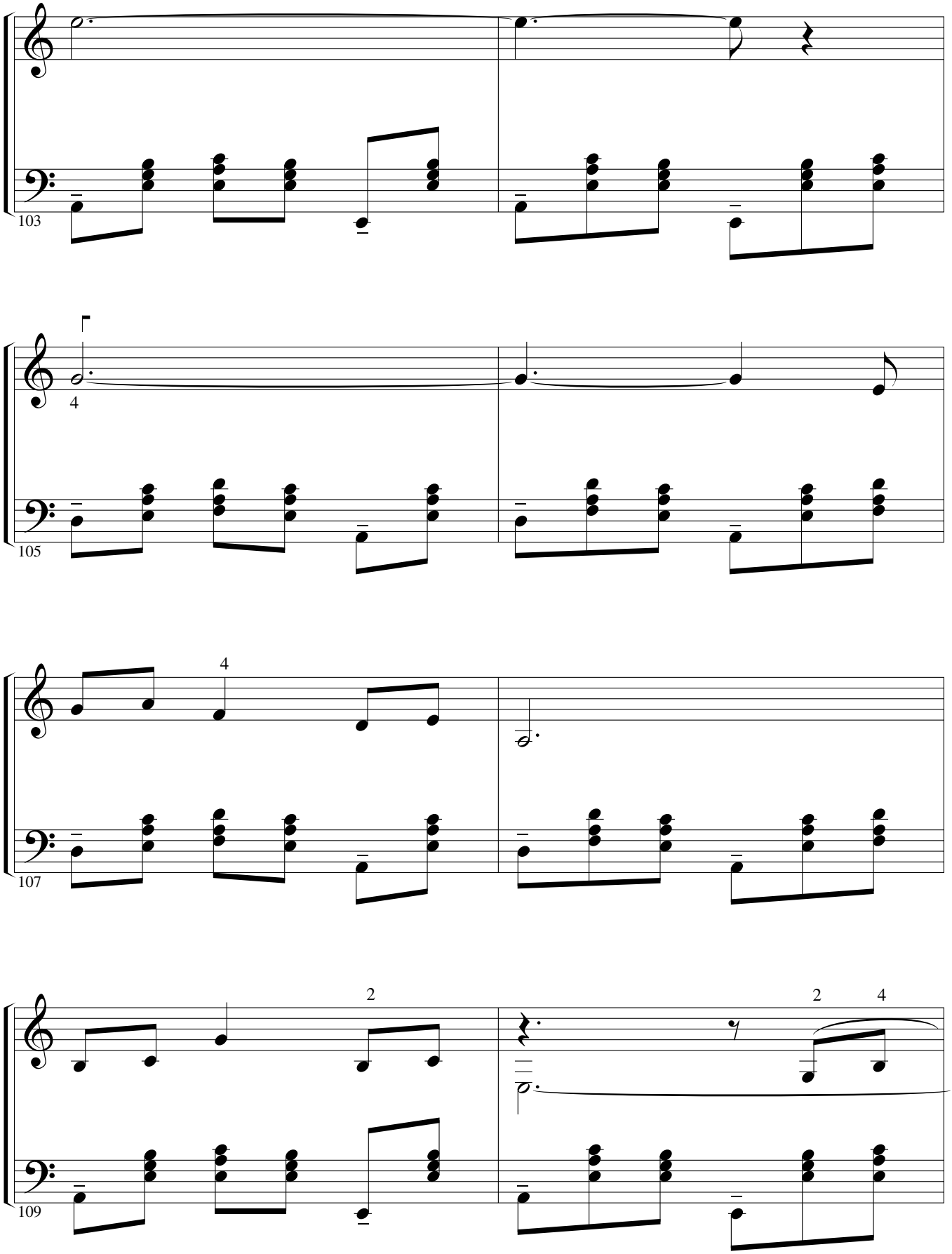


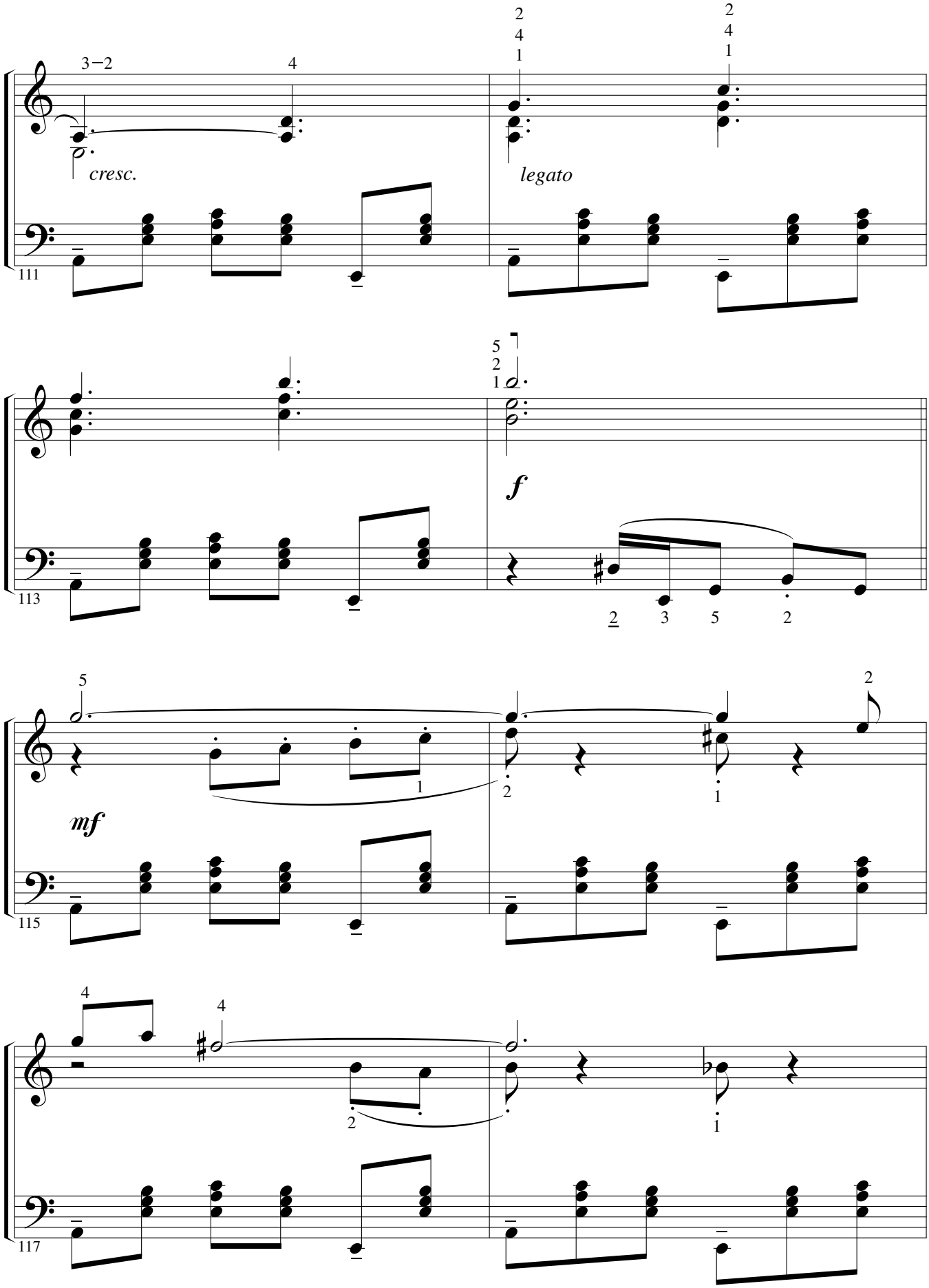

79
+f
81
83
mf
85

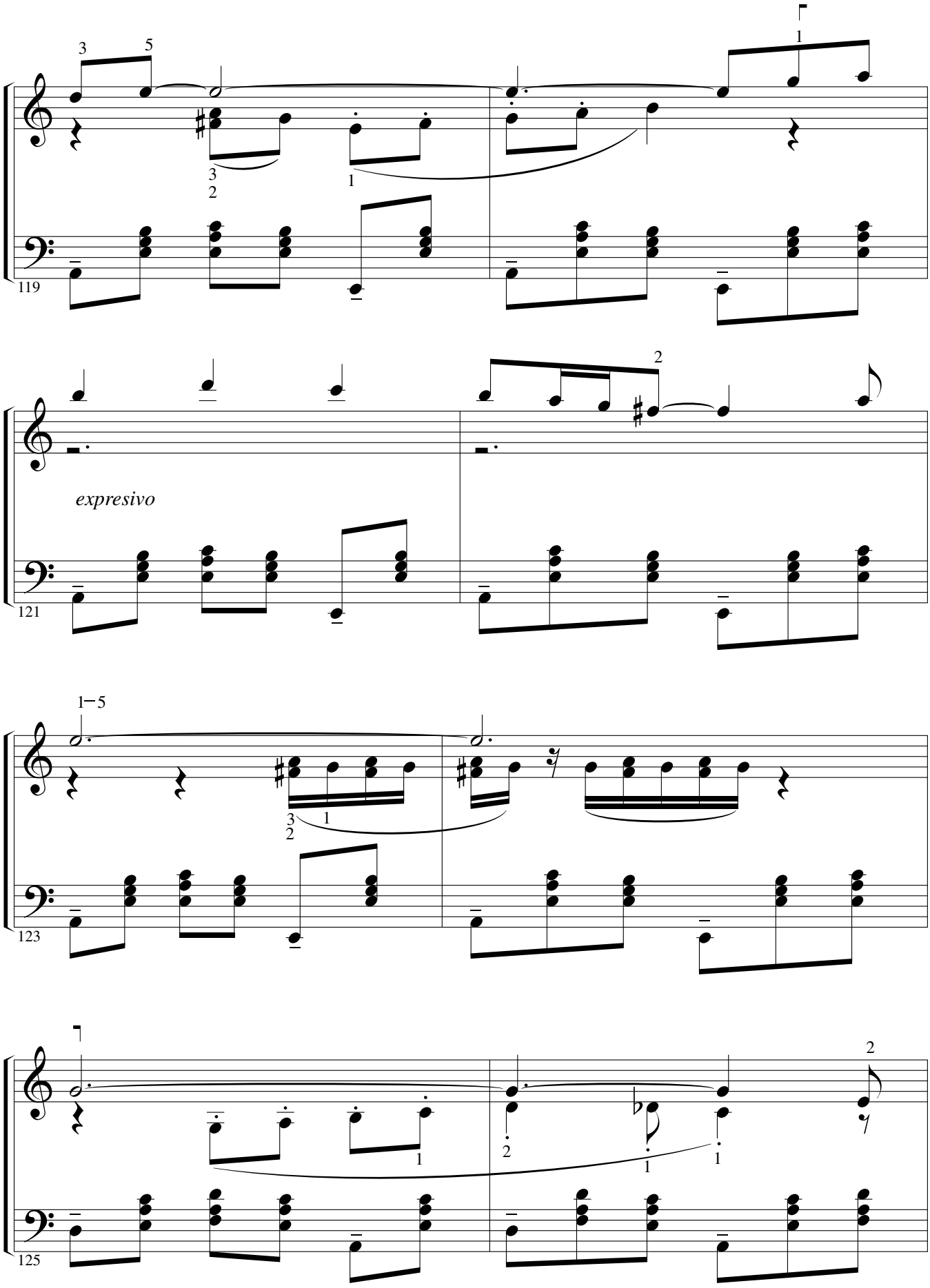

87
89
91
93
mp
p poco cresc.
expresivo

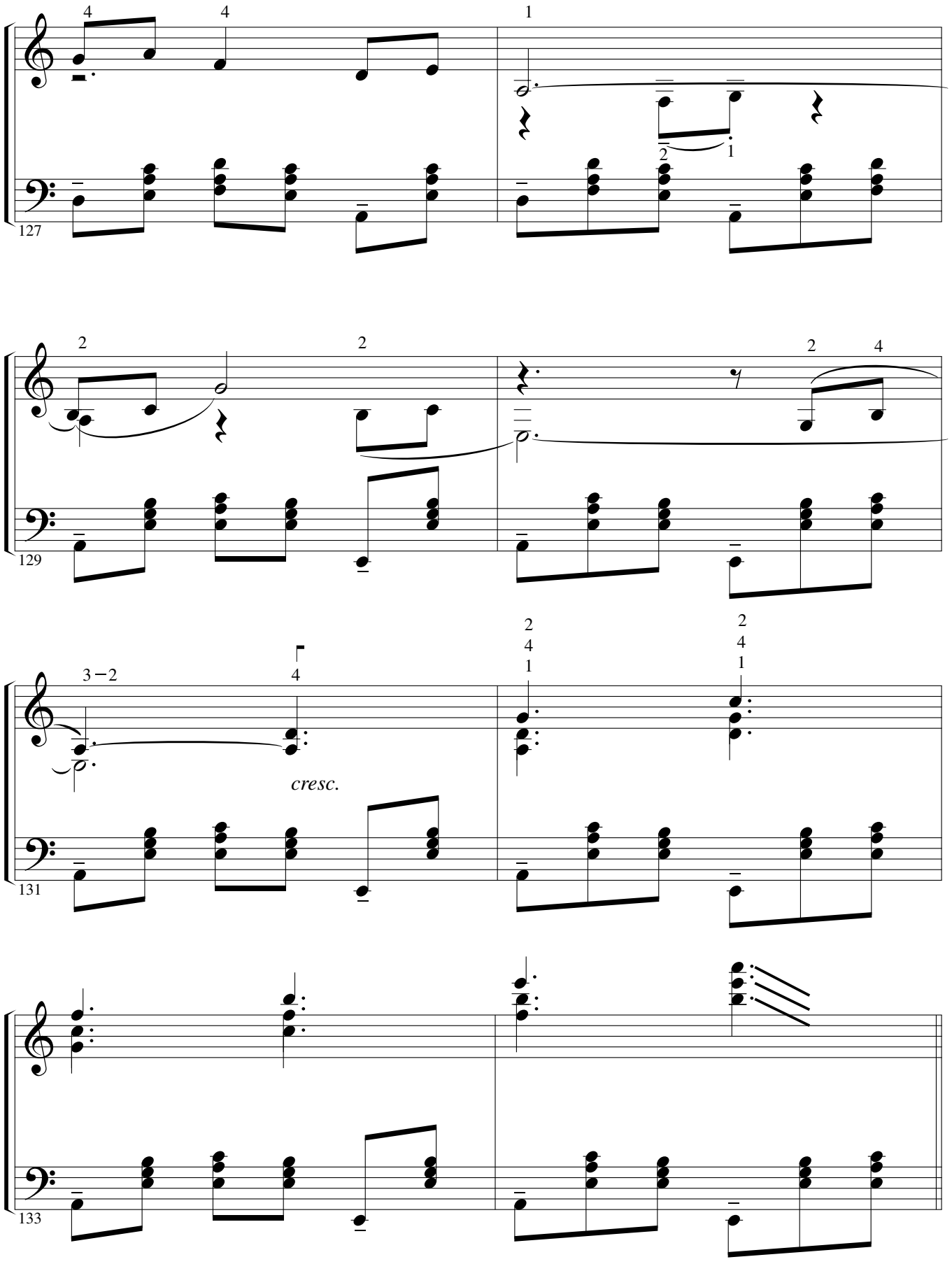
Futuro

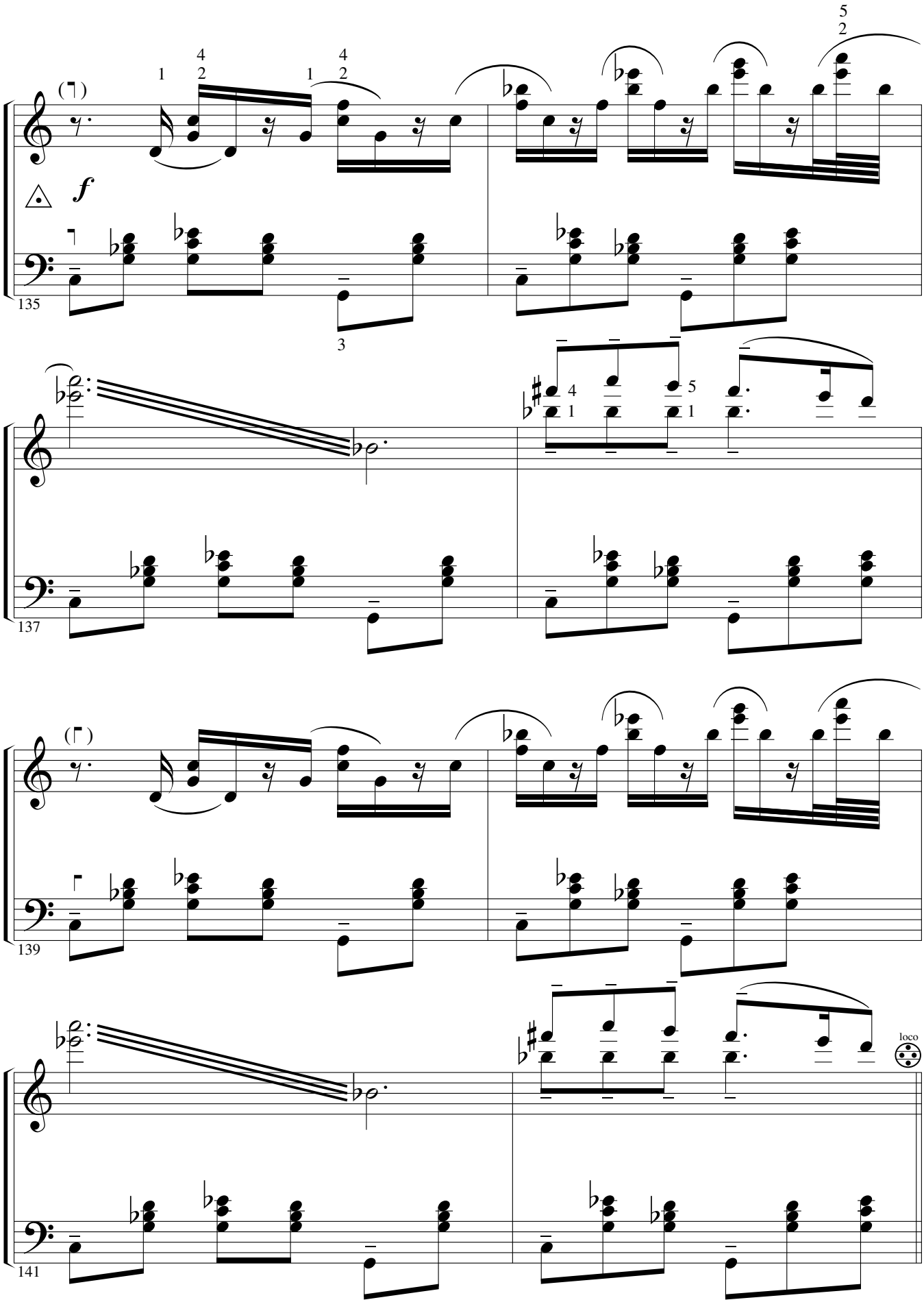


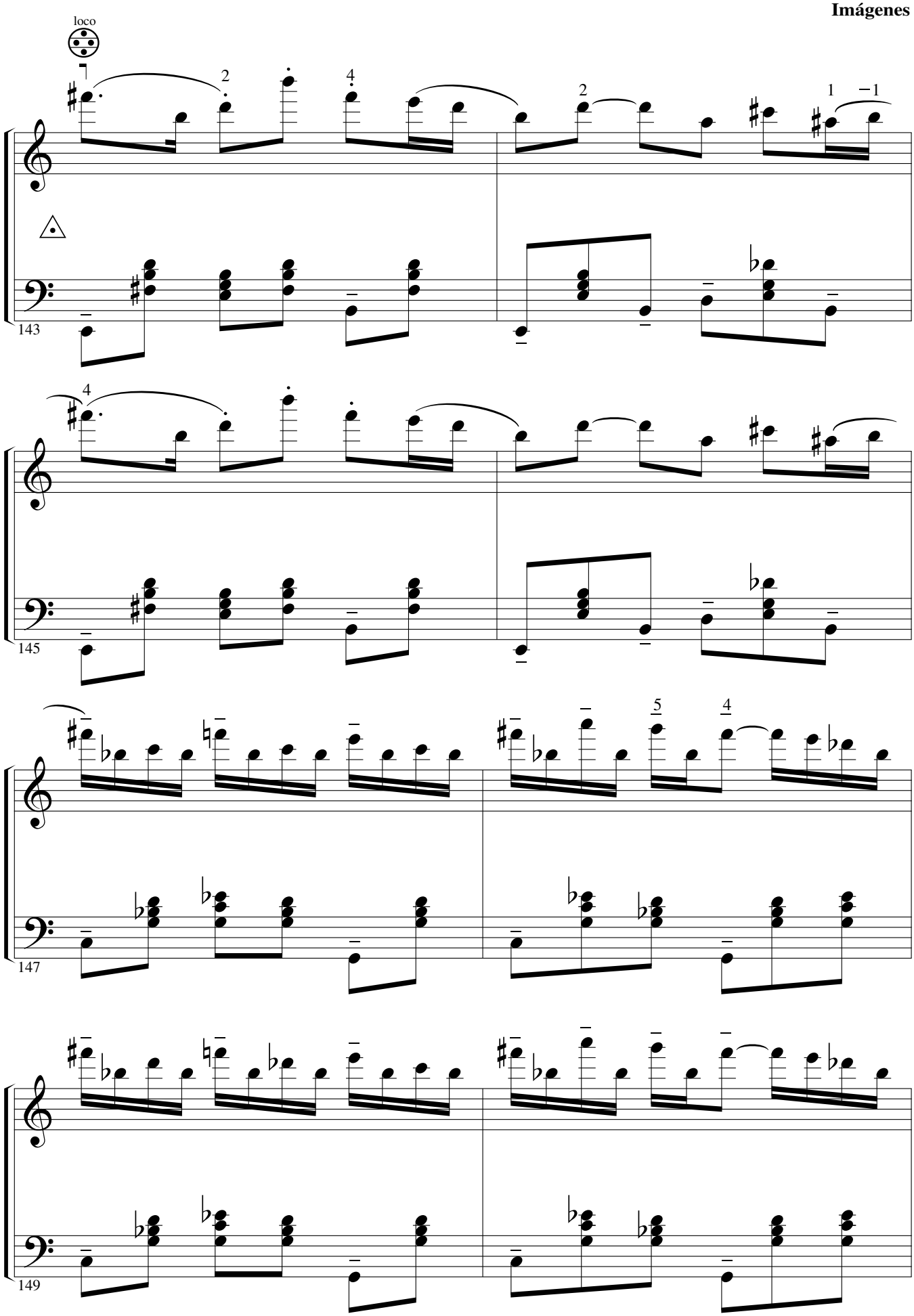

103
4
105
4
107
2
2
4
109

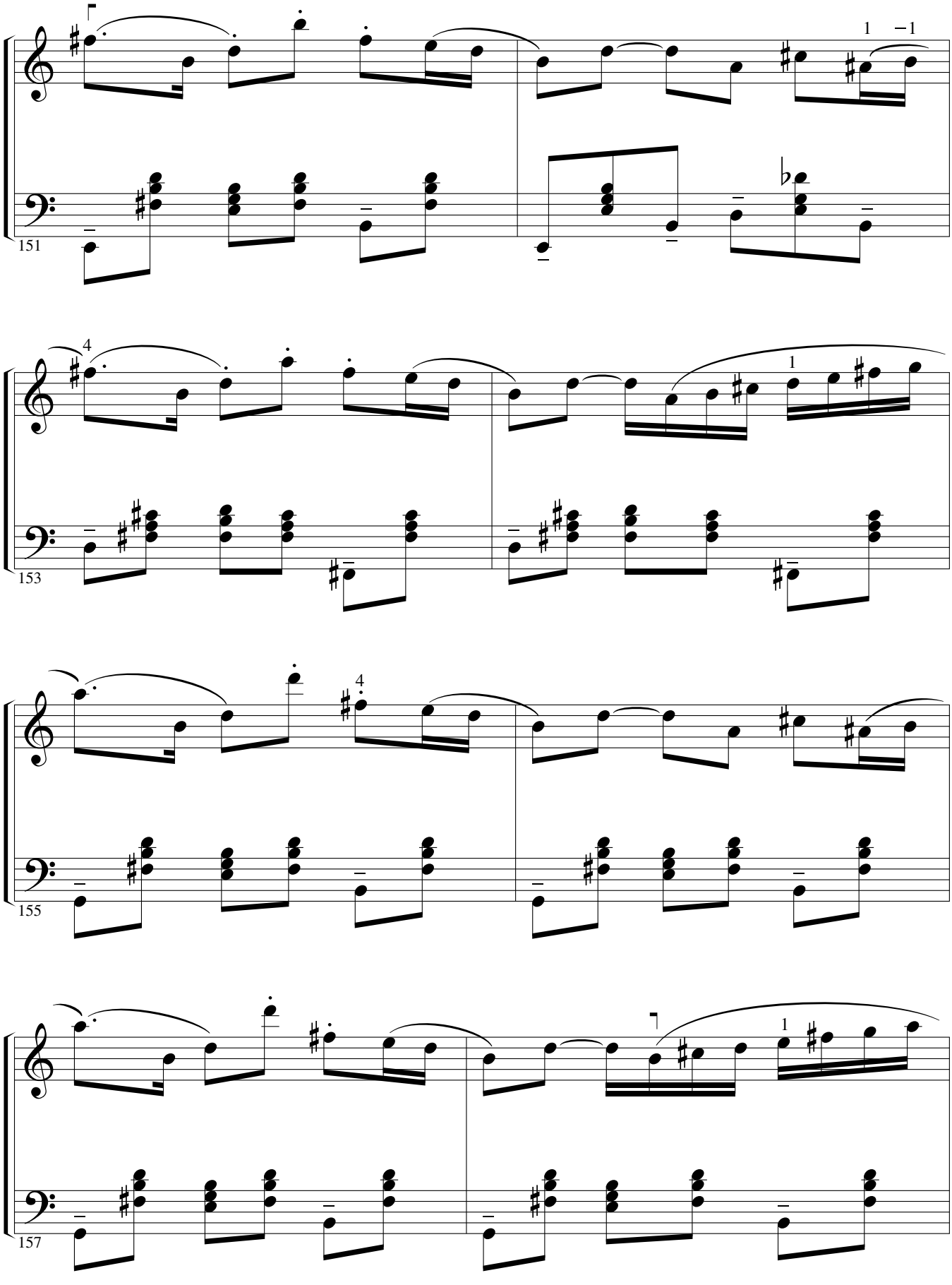

3–2
4
cresc.
legato
111
f
113
mf
115
117

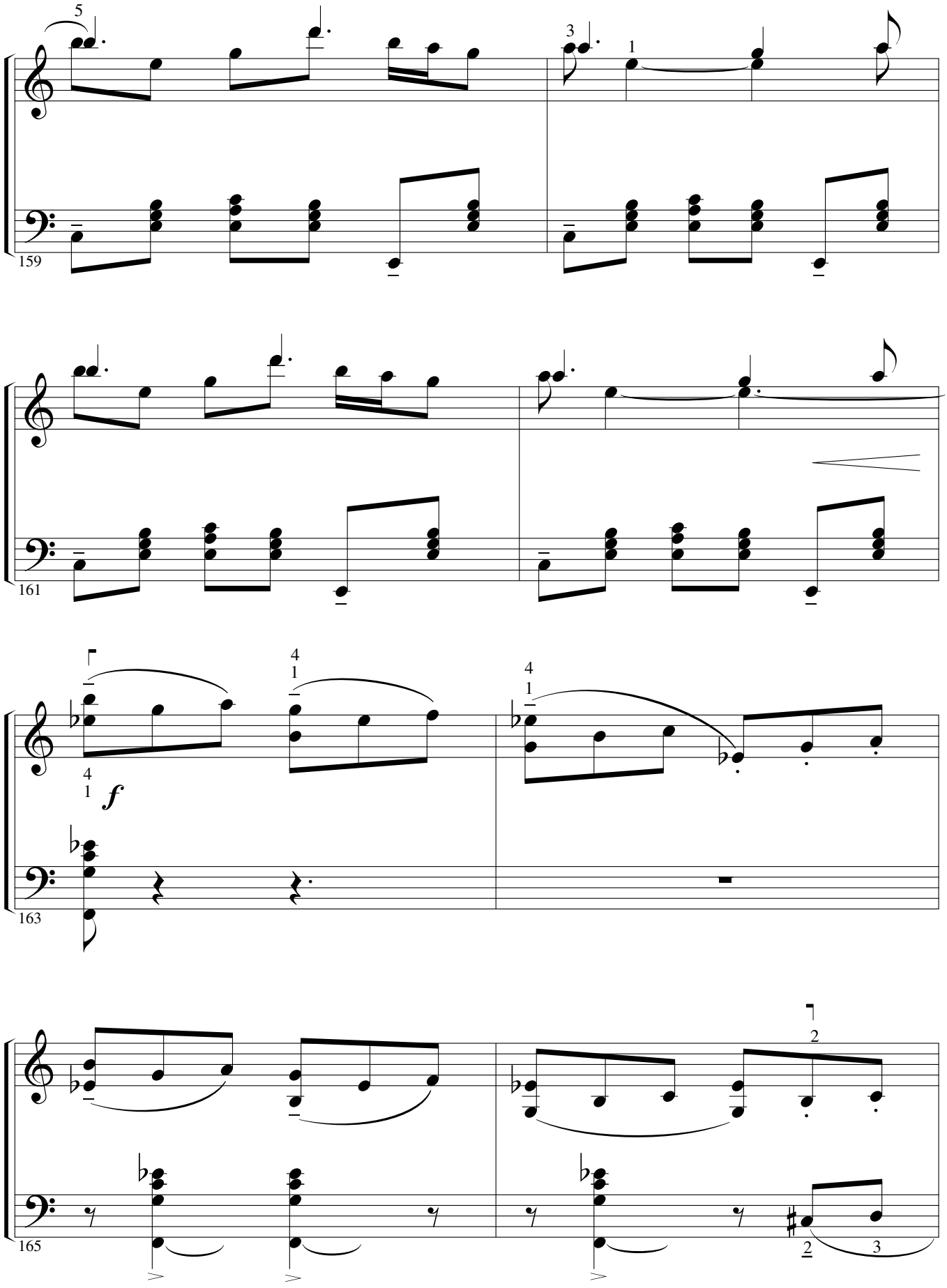

119
121
expresivo
123
125

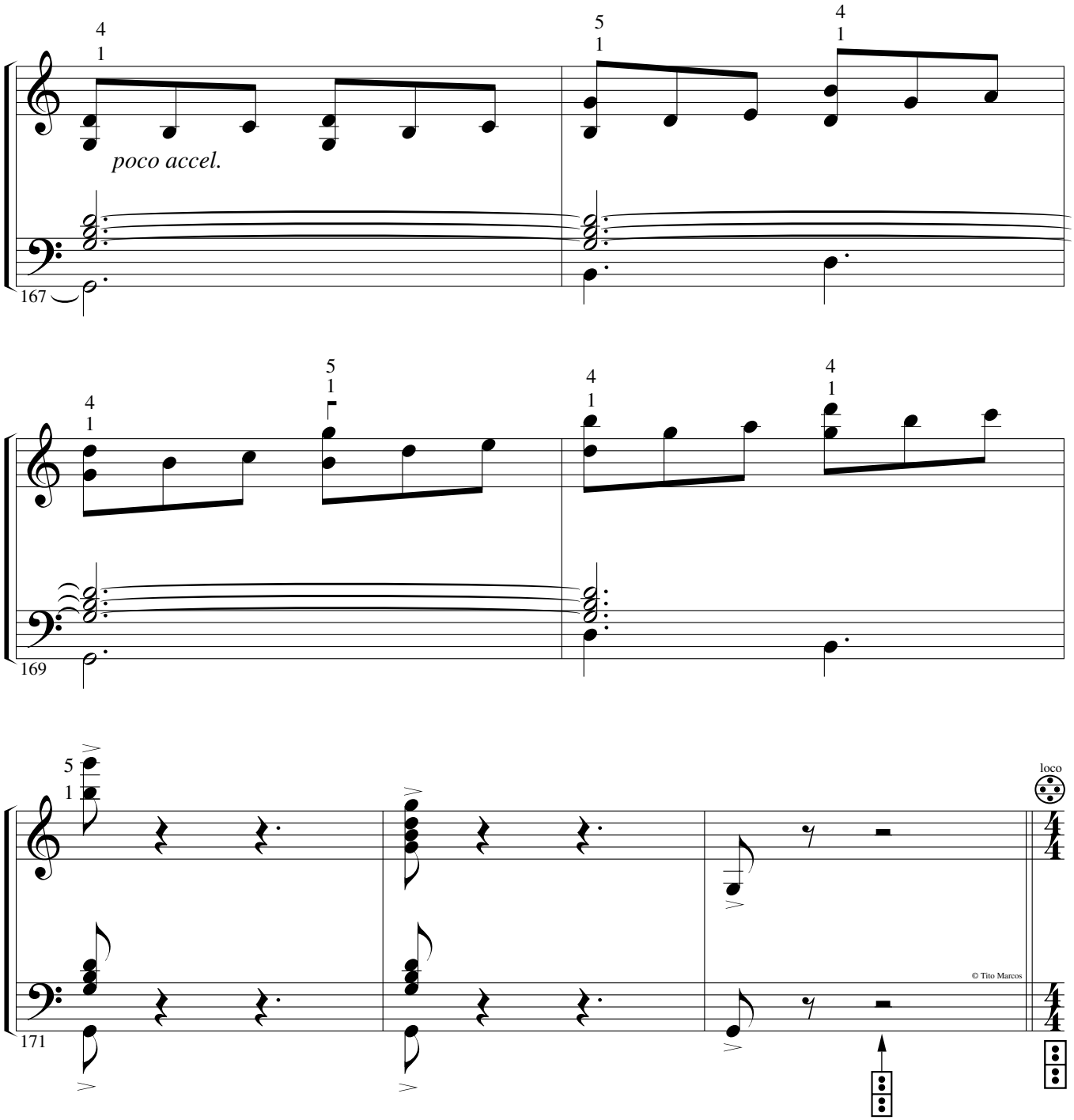

127
129
131
133
cresc.


135
137
139
141
loco

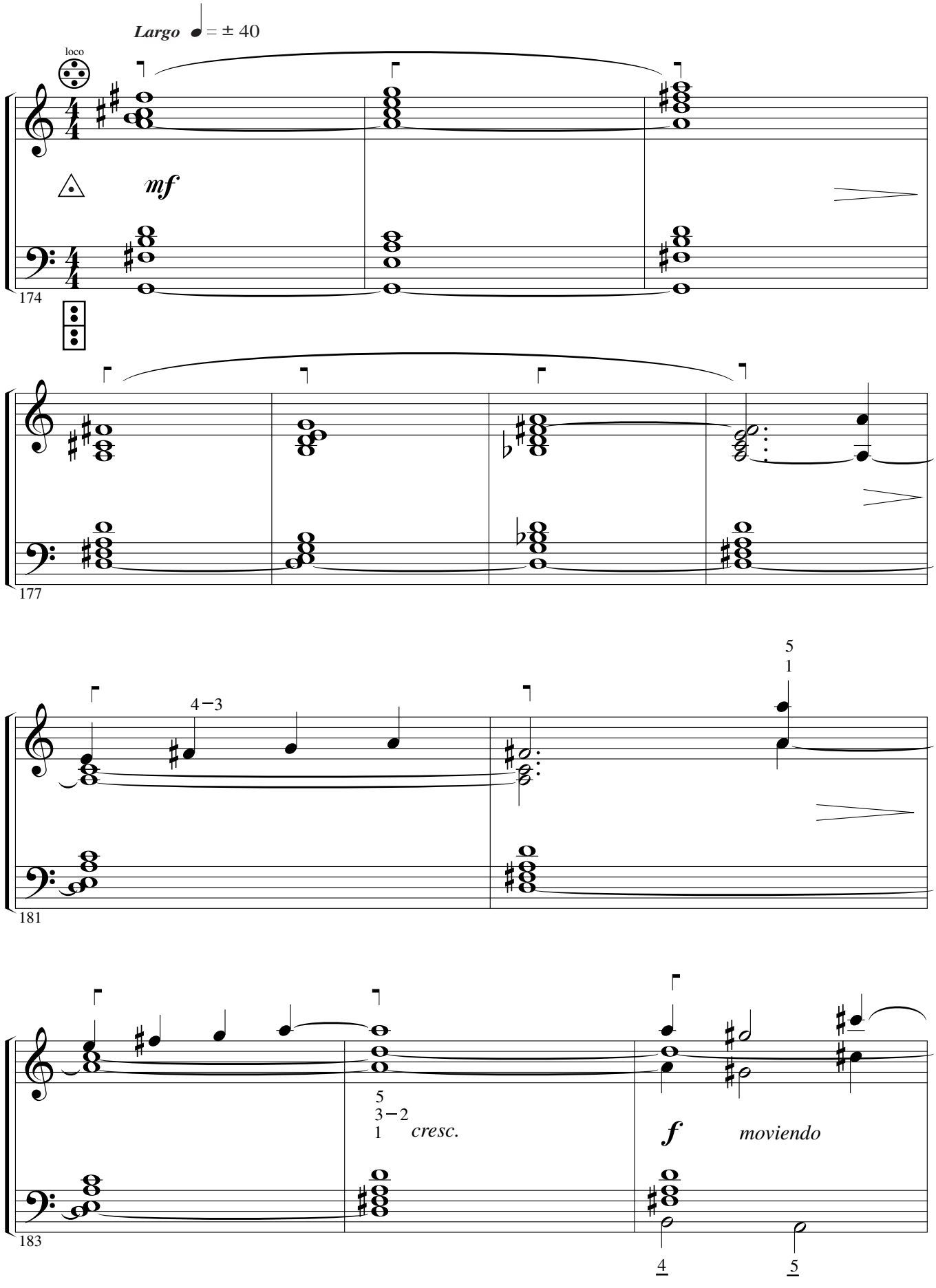

loco
143
145
147
149


151
153
155
157


159
161
163
165
f


poco accel.
167
169
171
loco
© Tito Marcos

Post-Imagen



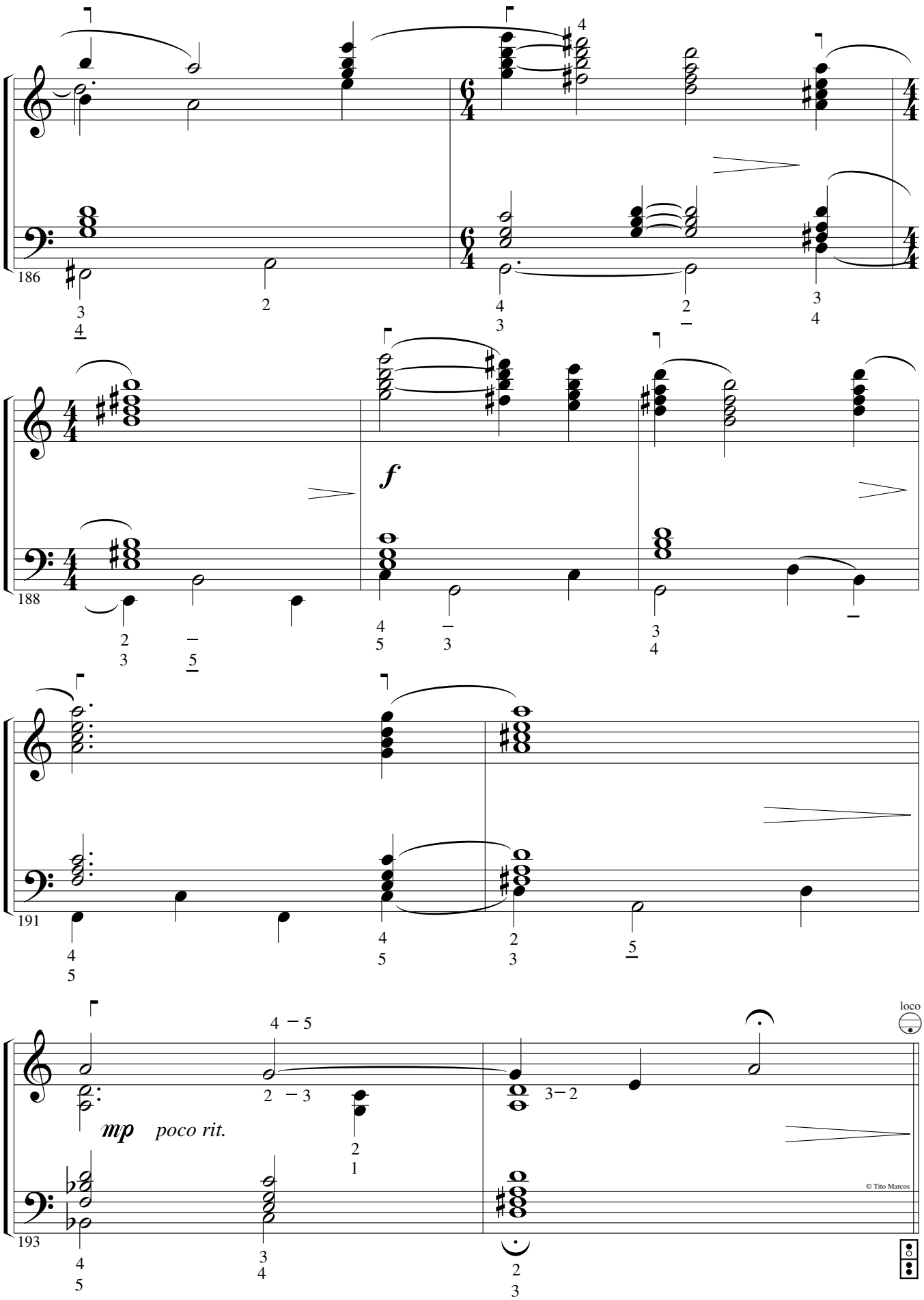
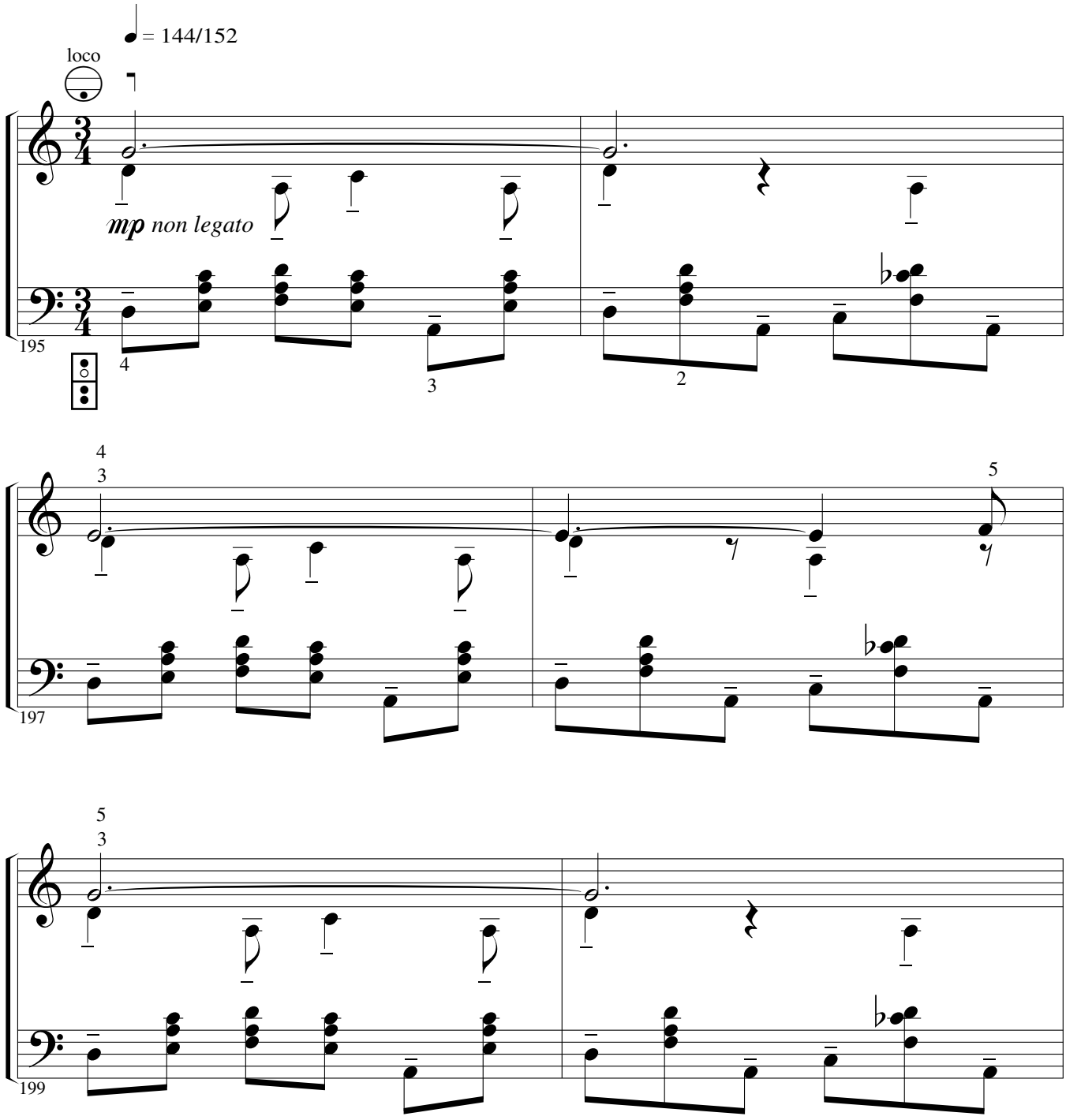
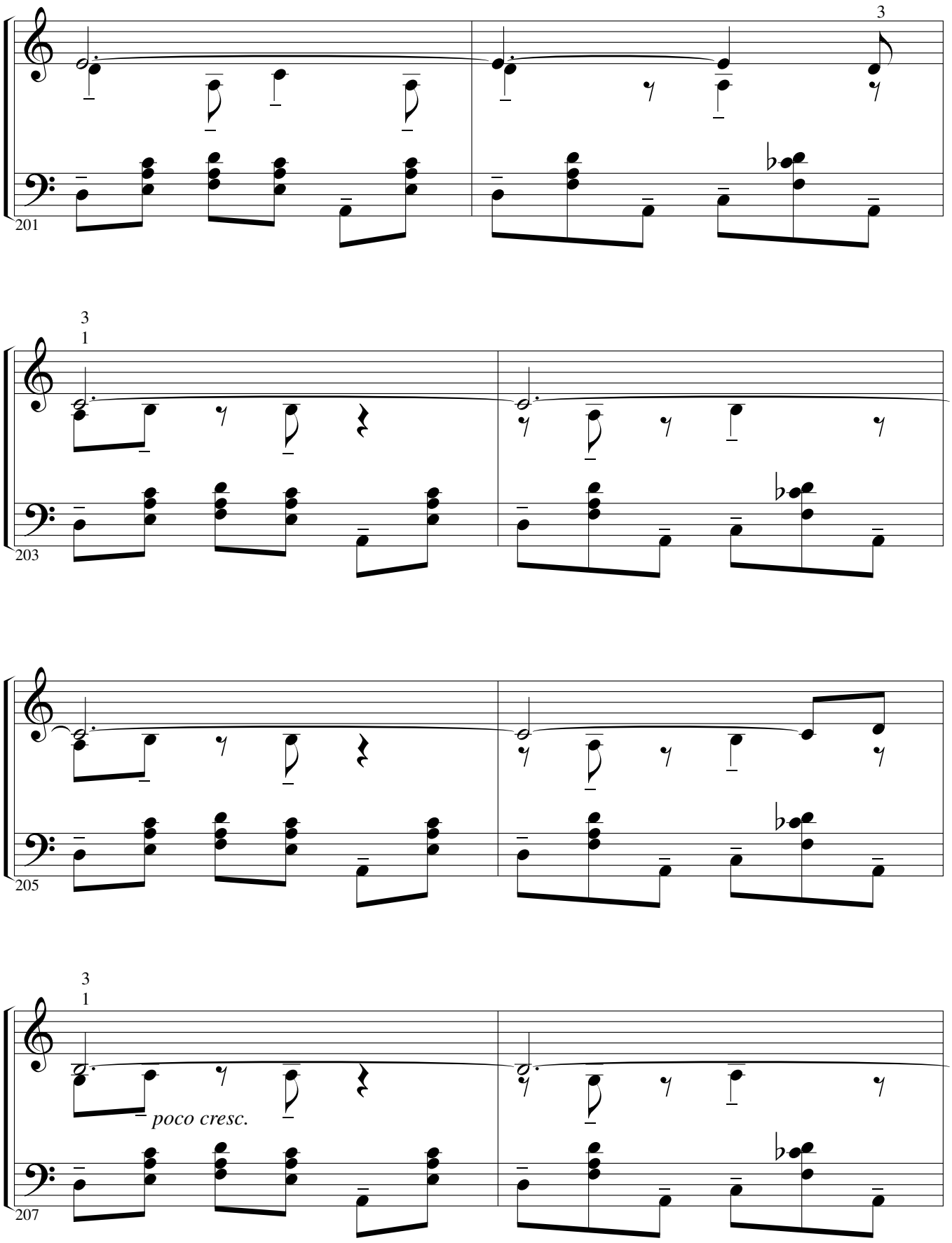
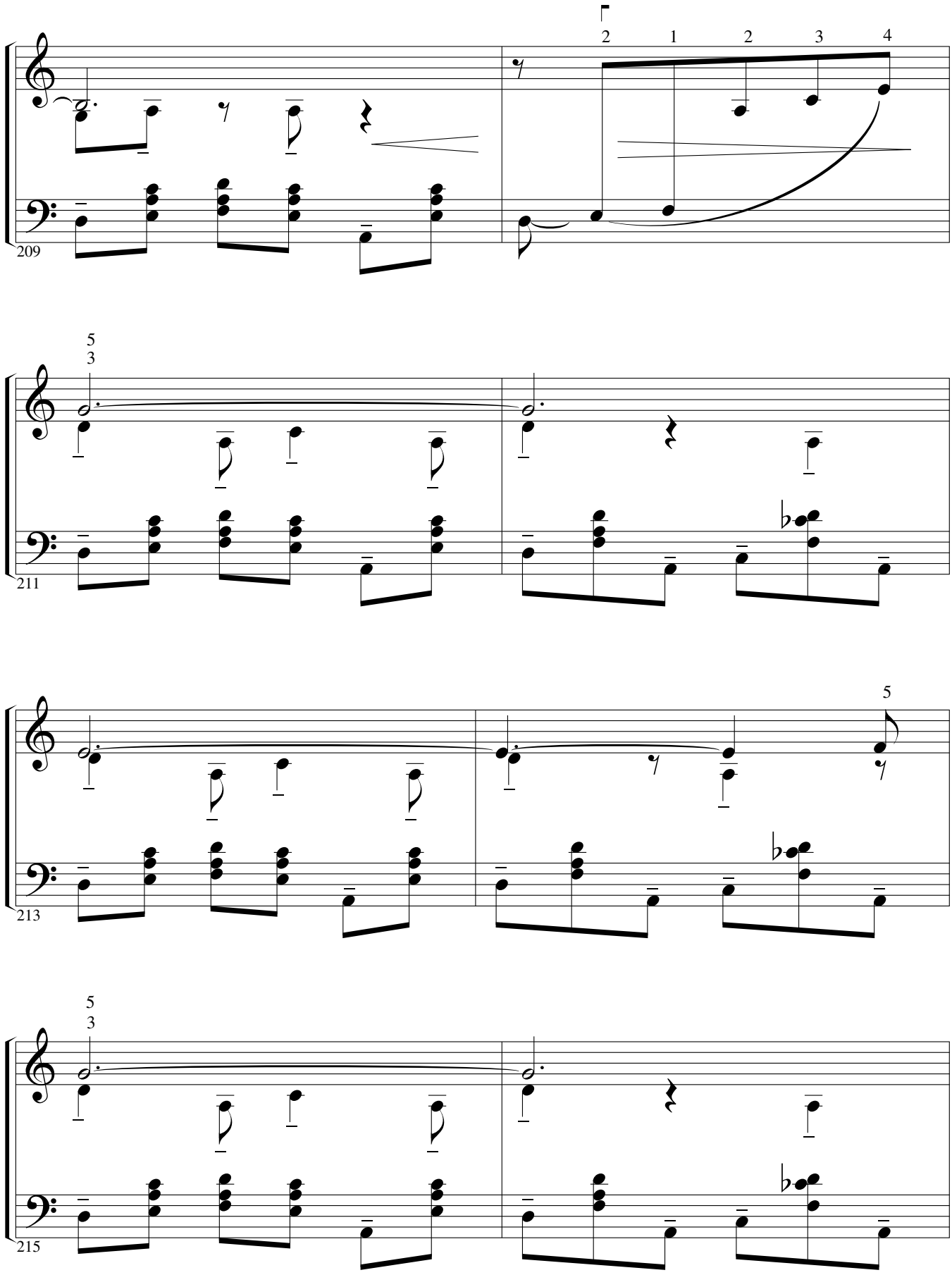
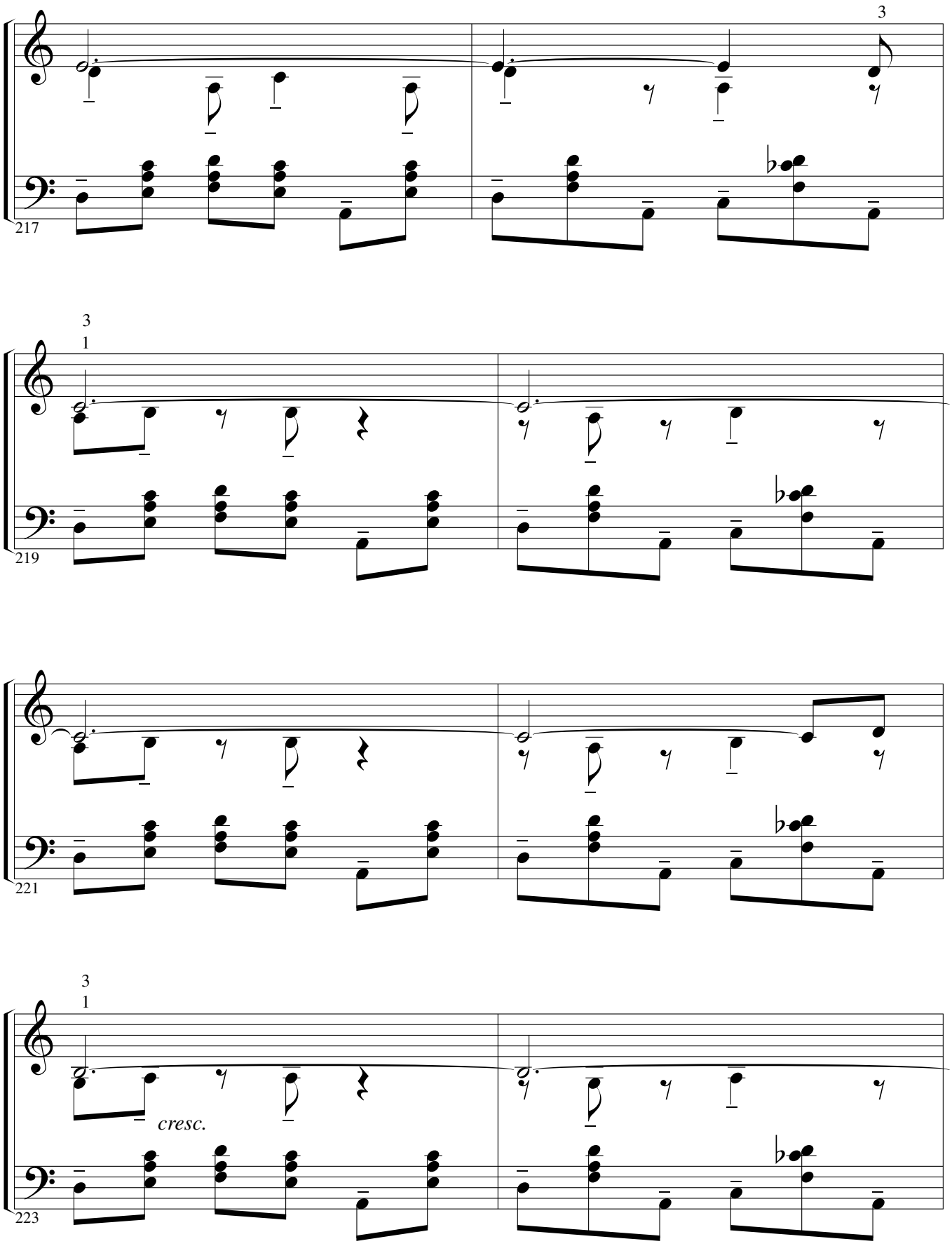

186
188
191
193
f
mp
poco rit.
loco
© Tito Marcos

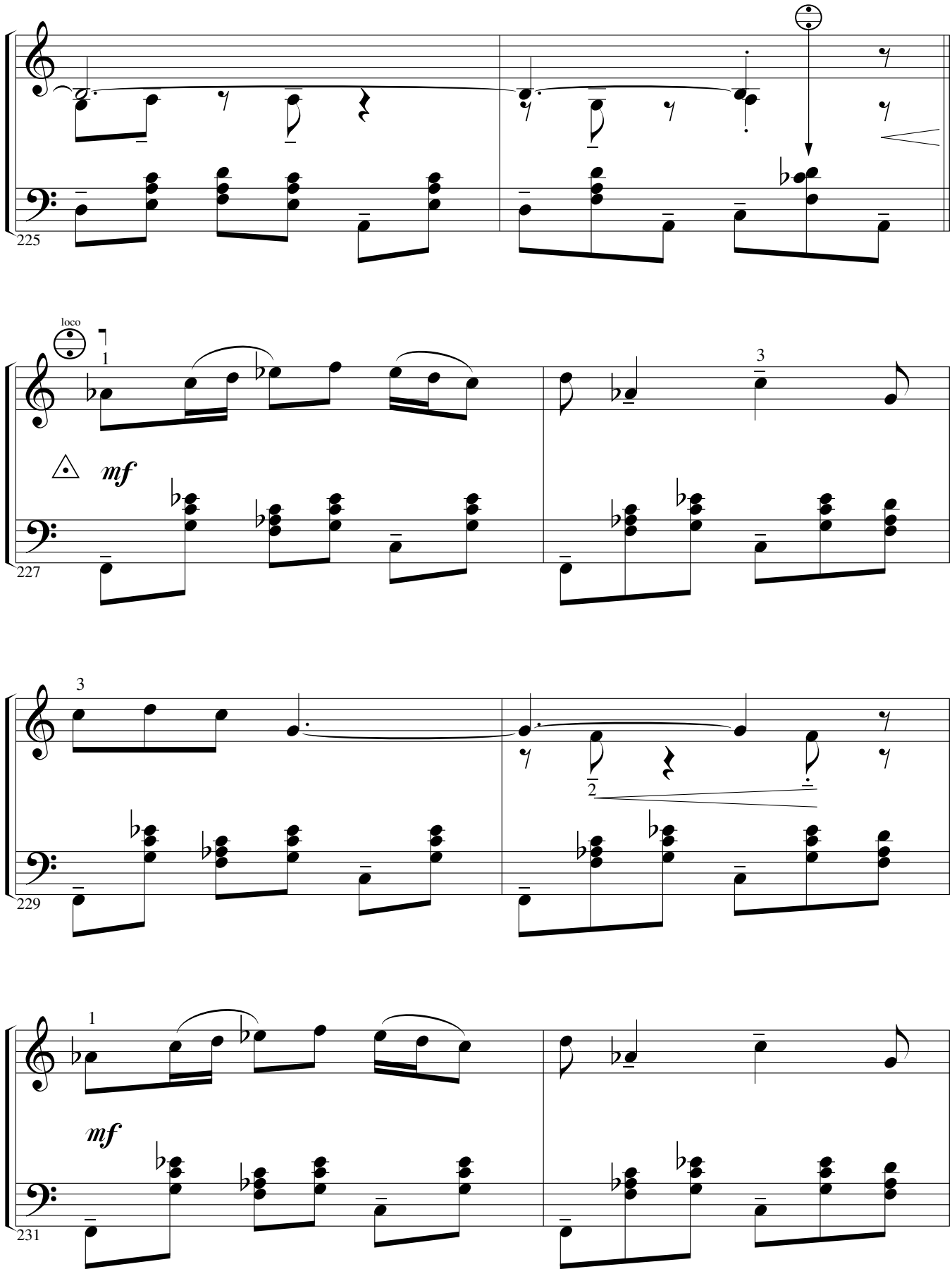
Imagen Retrospectiva

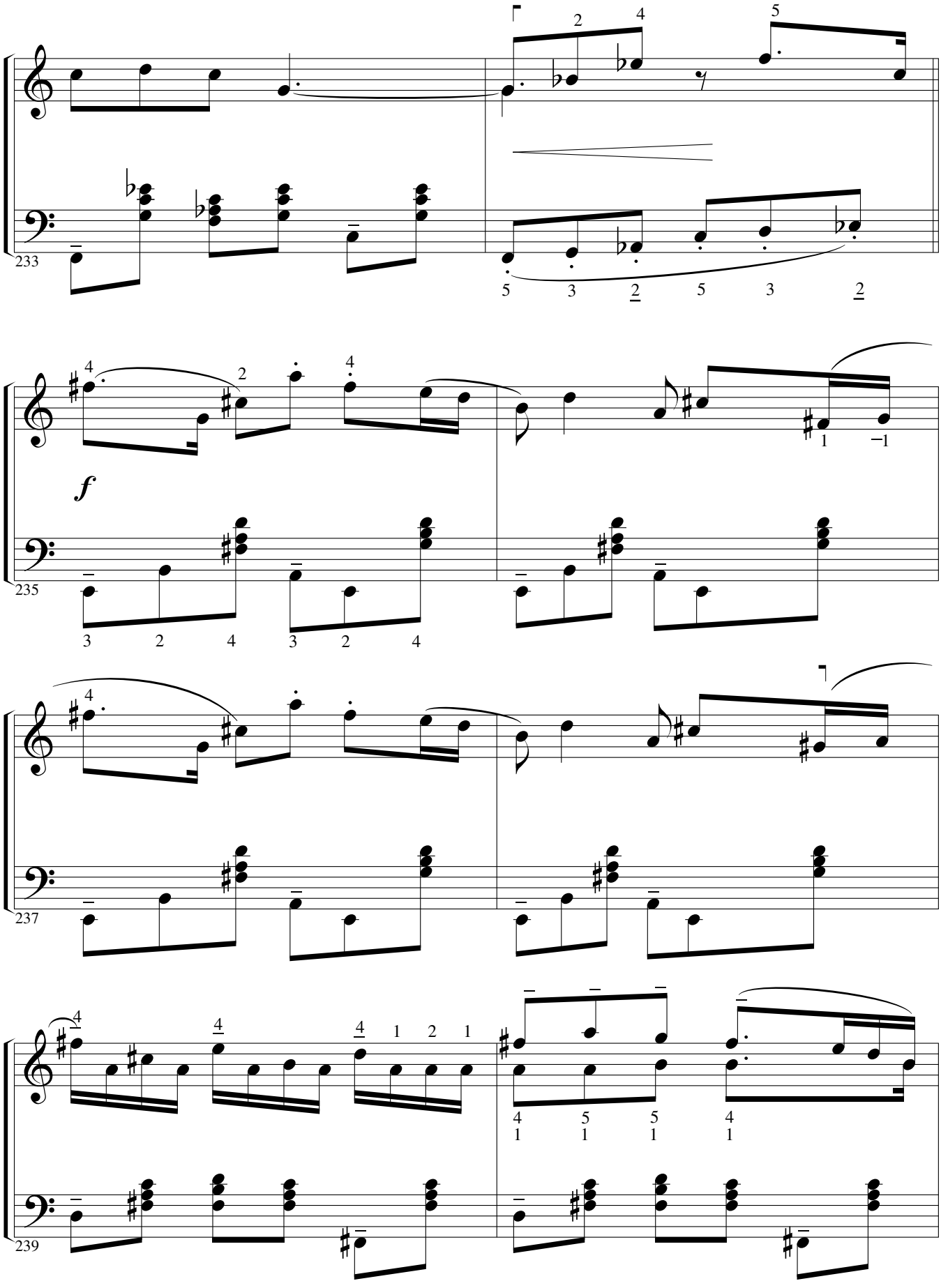


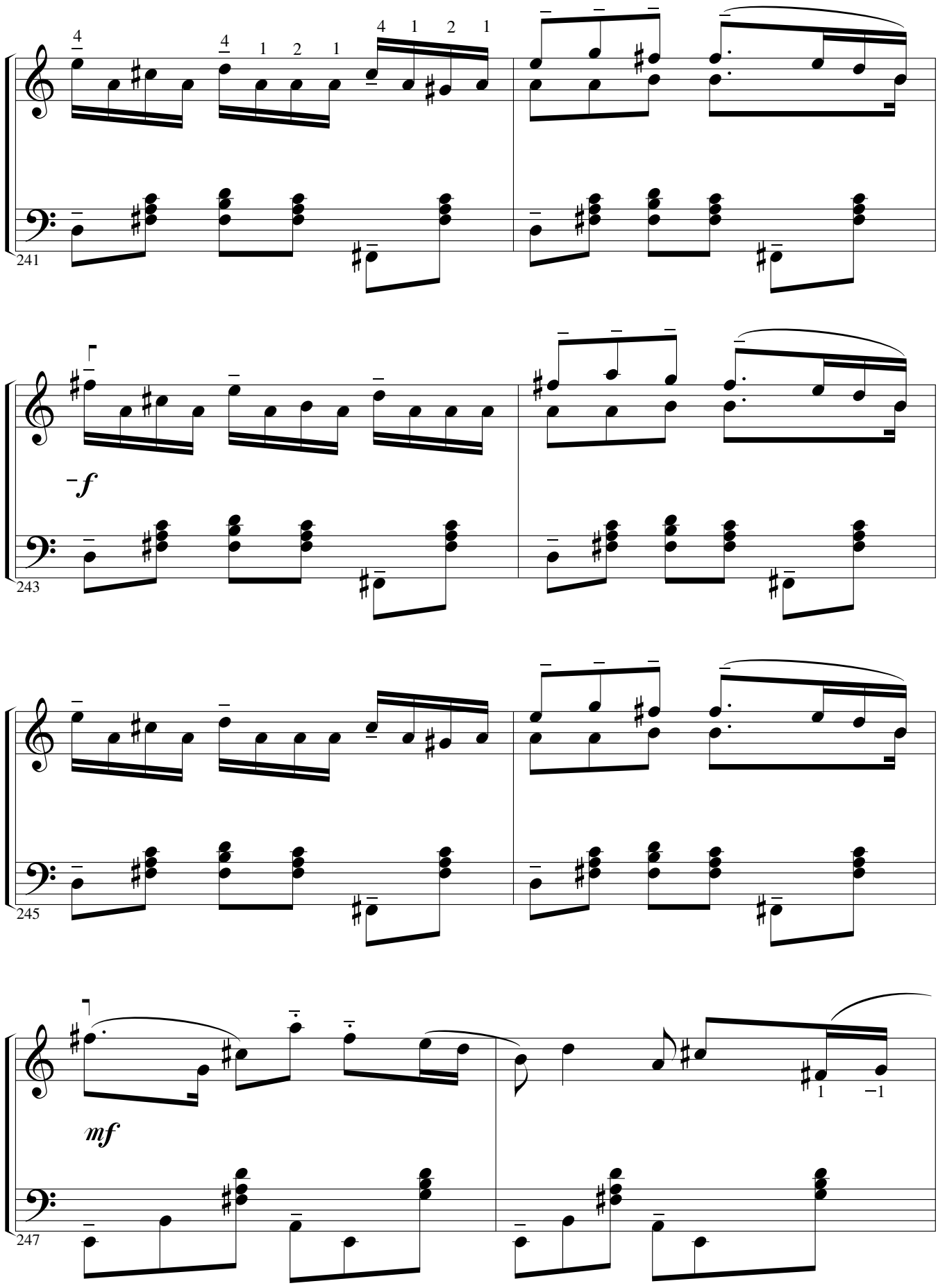

3
201
3
1
203
205
3
1
poco cresc.
207

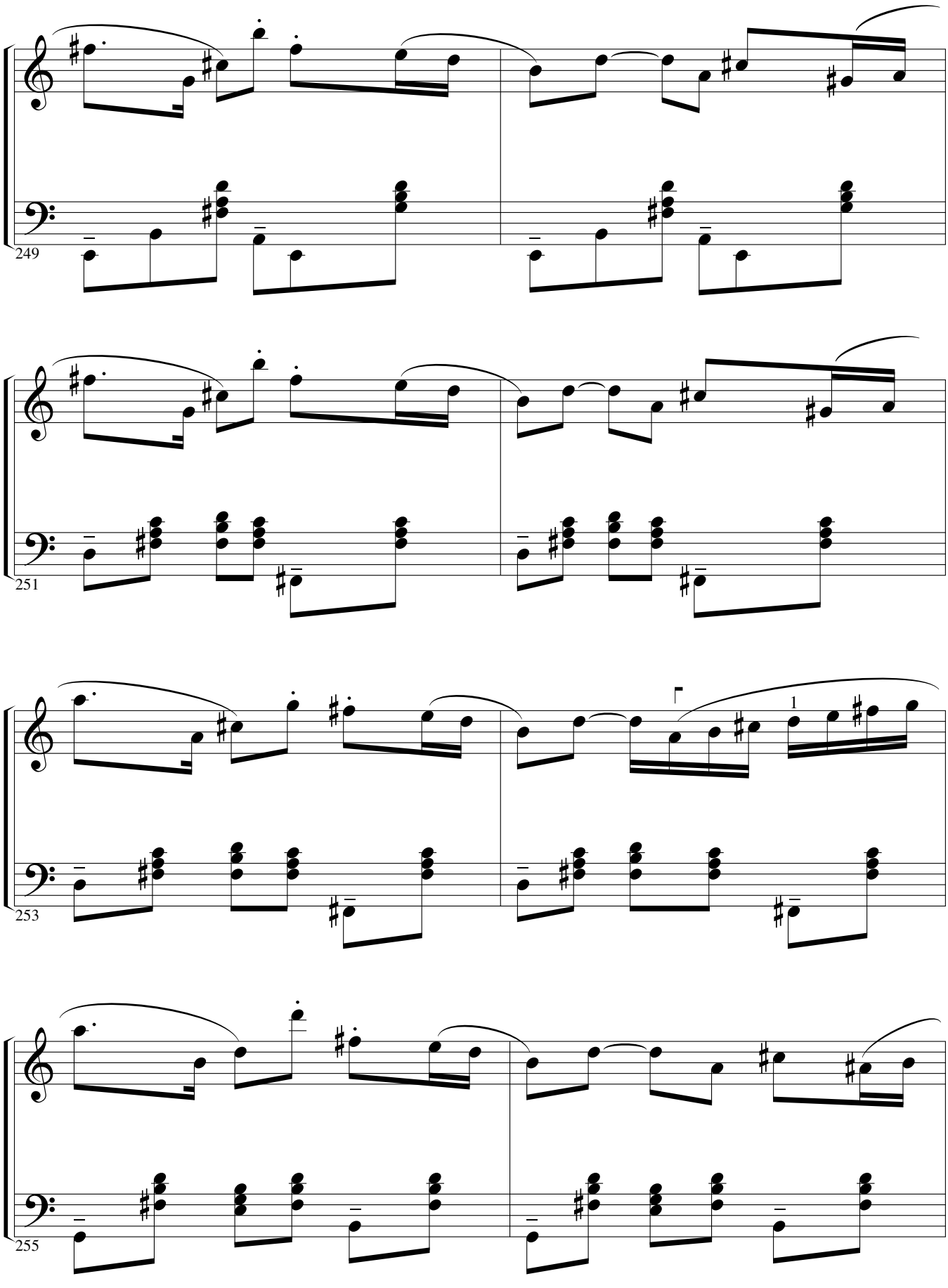

2 1 2 3 4
209
5
3
211
5
213
5
3
215

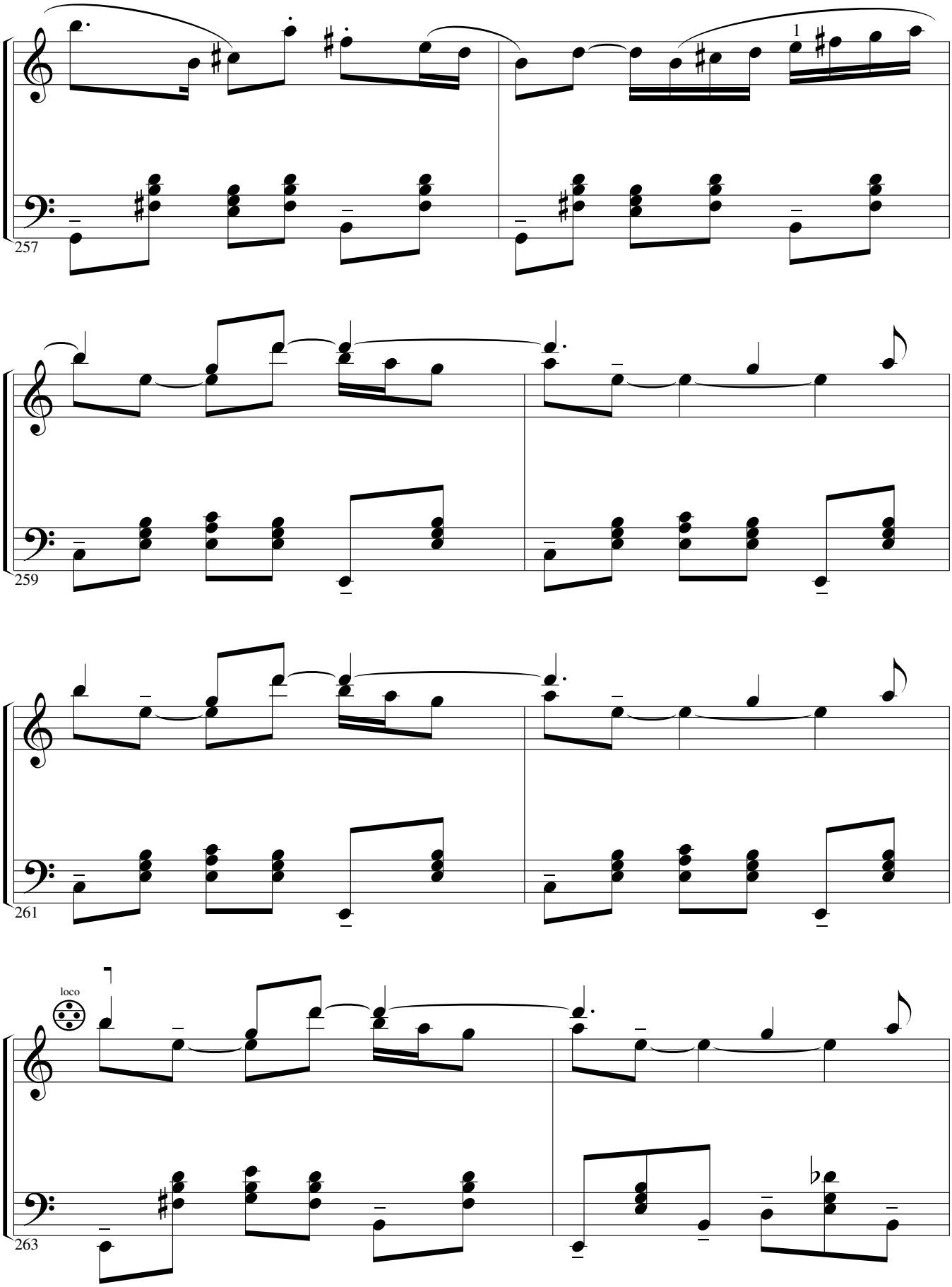

3
217
3
1
219
221
3
1
cresc.
223

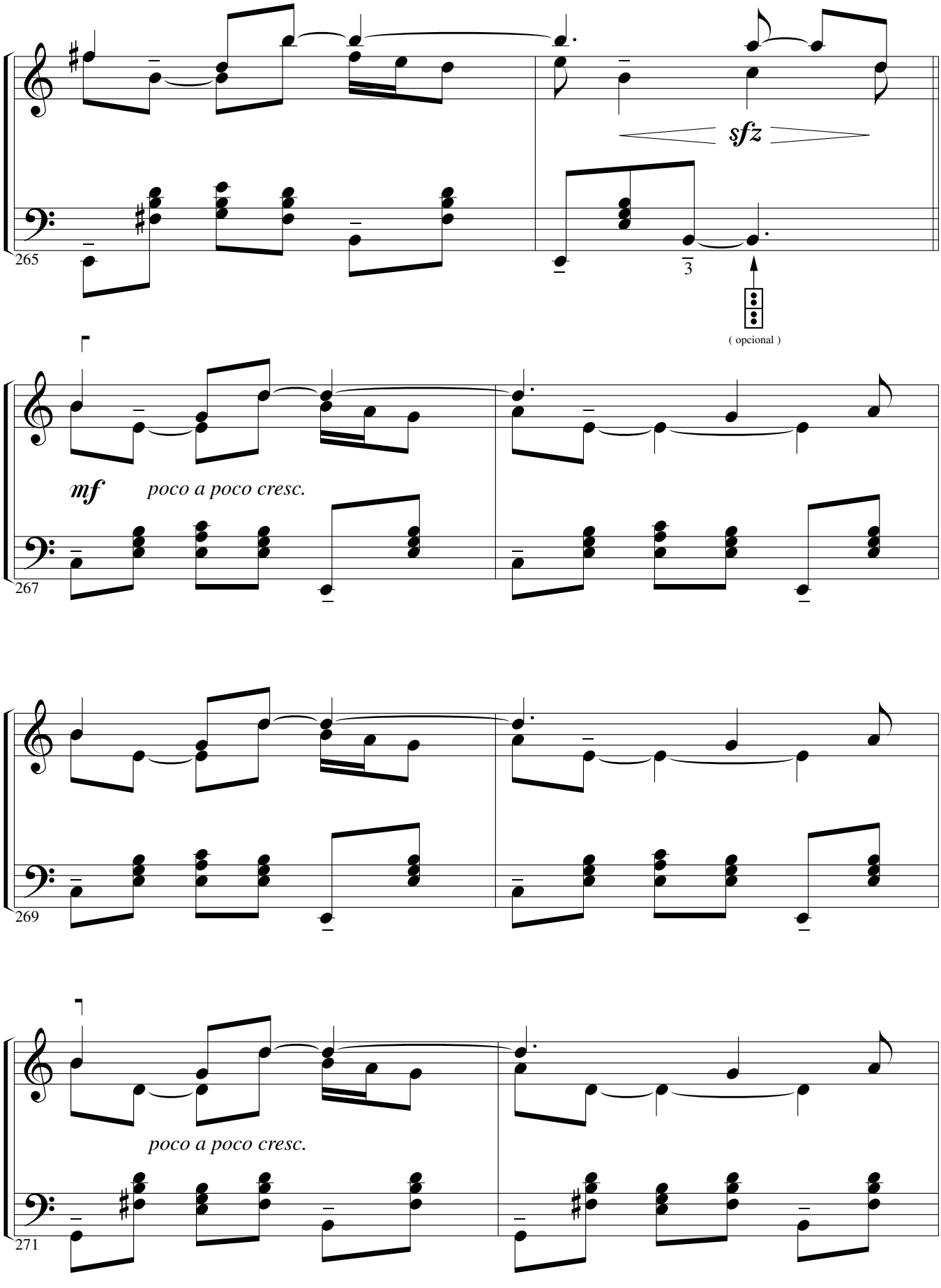

225
loco
1
3
mf
227
3
2
229
1
mf
231

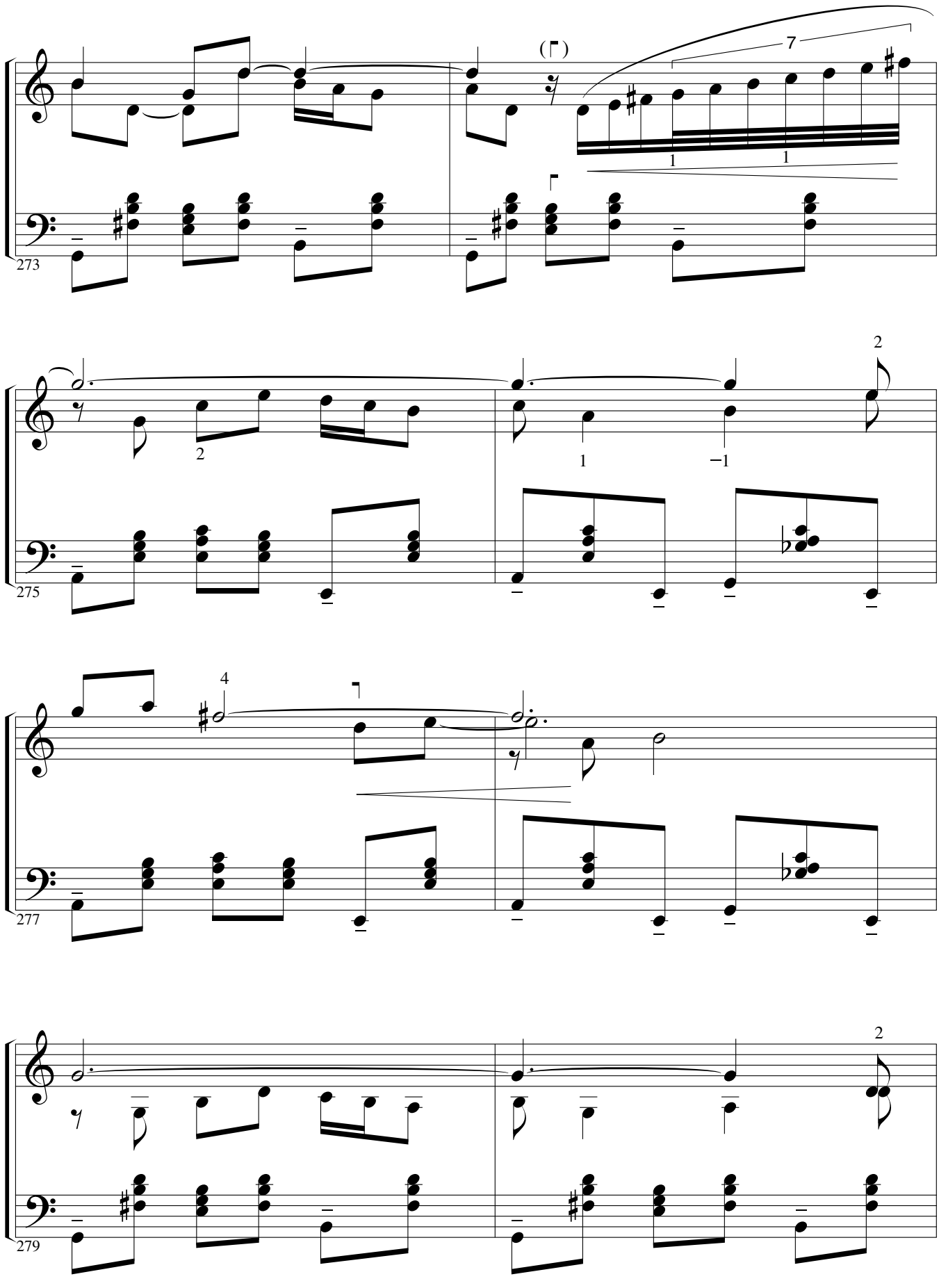

233
235
237
239
f

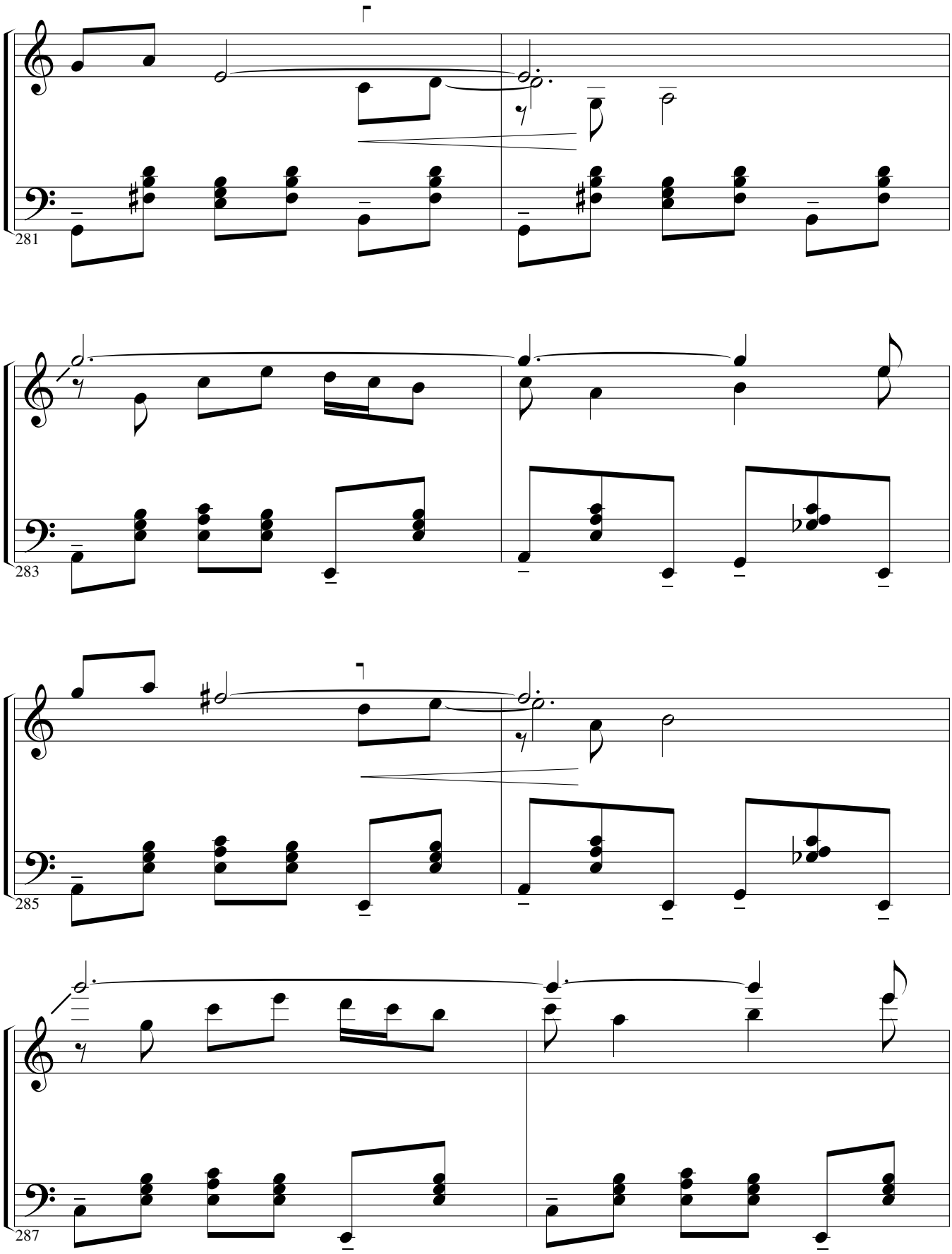

241
243
245
247
f
mf

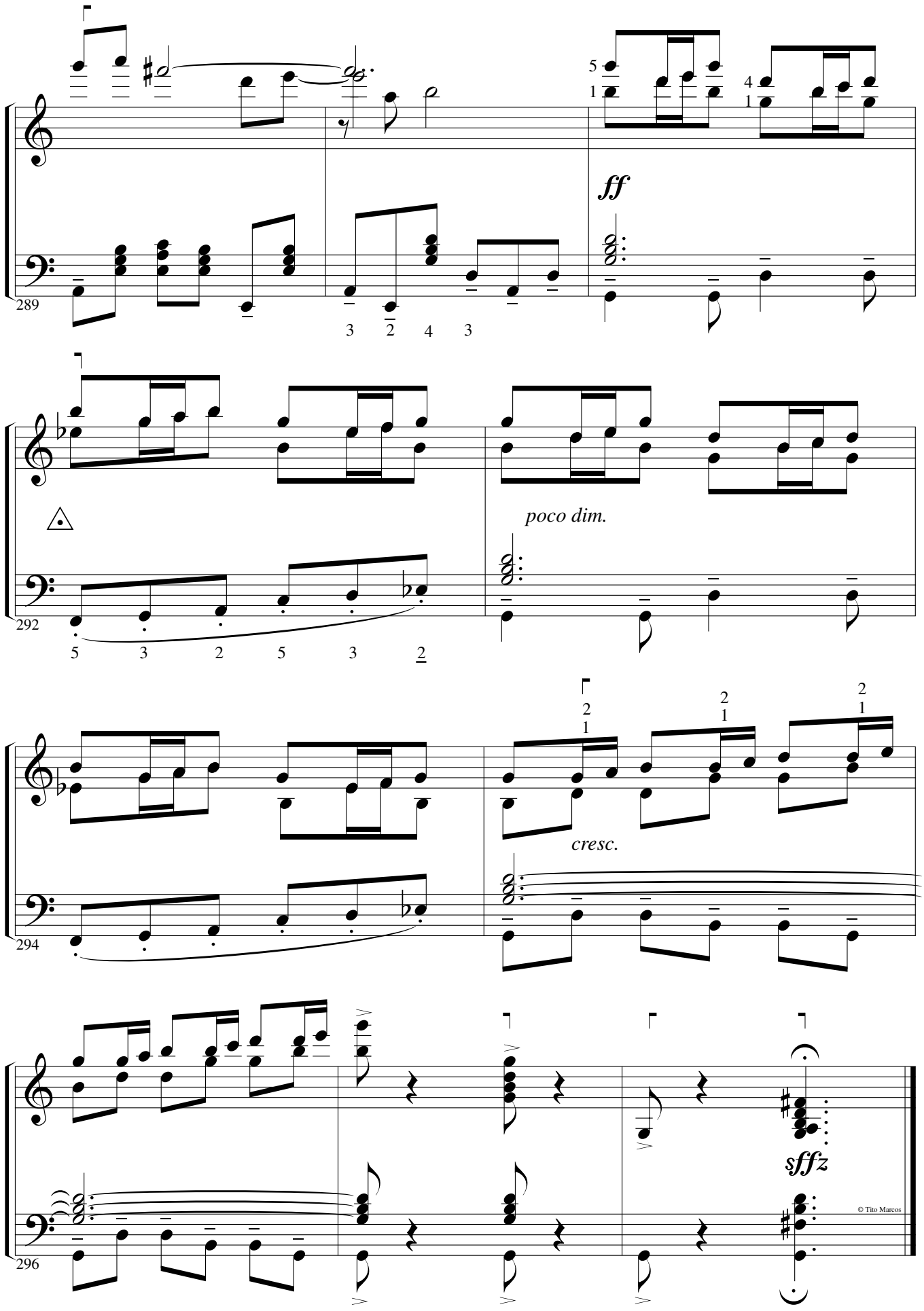

249
251
253
1
255


1
257
259
261
loco
263


sfz
(opcional)
mf
poco a poco cresc.
poco a poco cresc.


273
275
277
279

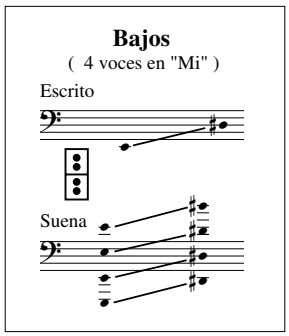

281
283
285
287

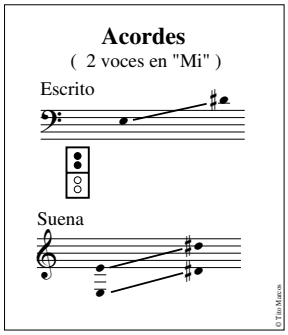

289
ff
292
poco dim.
294
cresc.
296
sffz
© Tito Marcos

Estructura

• **A**	- Imagen Presente	compás	1
	- Imagen Pasado	compás	31
	- Imagen Presente-Pasado	compás	73
	- Imagen Futuro	compás	95
• **B**	- Post-Imagen	compás	174
• **C**	- Imagen Retrospectiva	compás	195

Extensión-Escritura (MII)

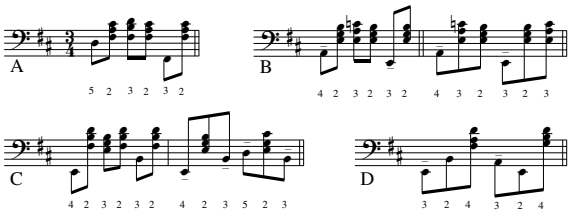




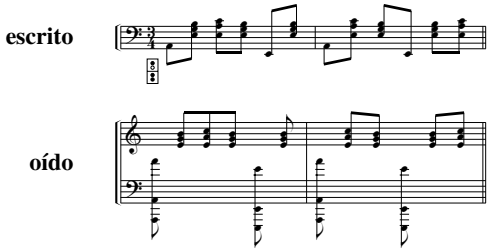
Indicaciones interpretativas

- Tanto las indicaciones de Fuelle, Registración, Digitación, Tempo, etc son orientativas, y opcionales, pudiendo ser alteradas si con ello se consigue una mejora interpretativa.

- La obra está basada sobre cuatro esquemas de acompañamiento (A, B, C y D) cuyo estudio previo se aconseja practicar con el fin de asimilar y automatizar tanto el ritmo, como la articulación, lo que facilitará su independencia respecto a los ritmos y articulaciones que realiza la mano derecha:



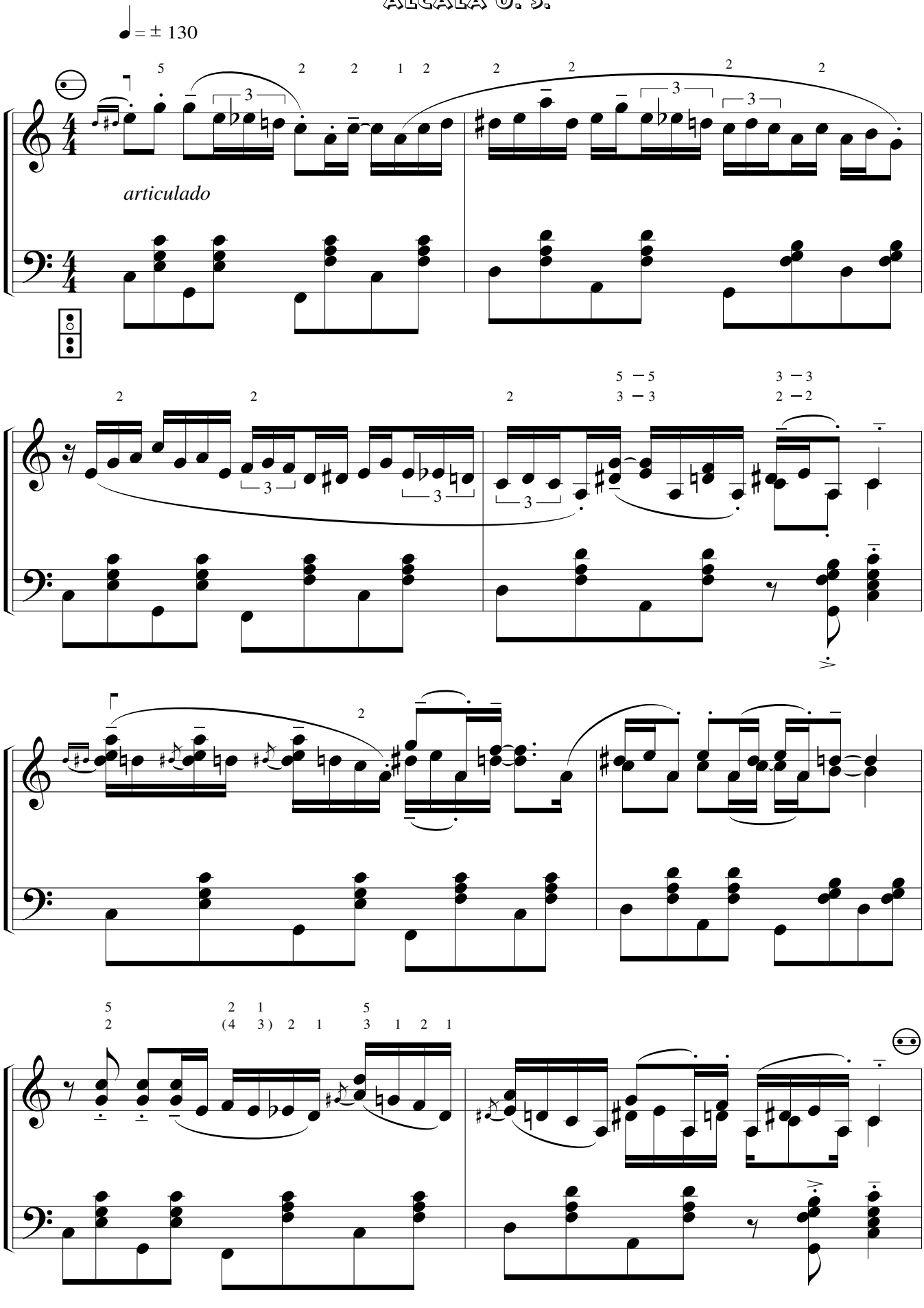
- El acompañamiento del MII está pensado para una registración del tipo , o similar, en la que bajos y acordes puedan percibirse disociados en dos ritmos independientes:



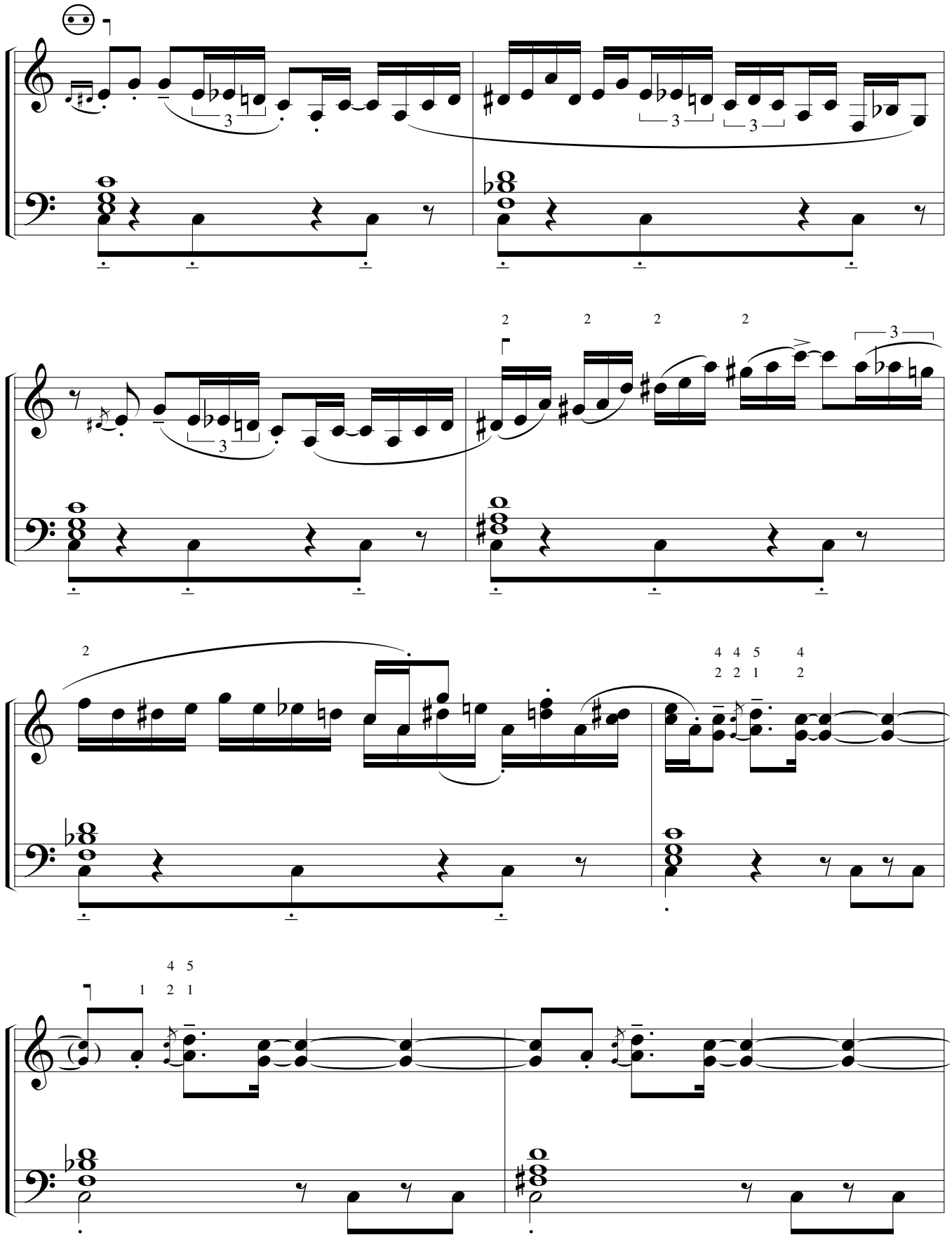
Alcalá U. S.

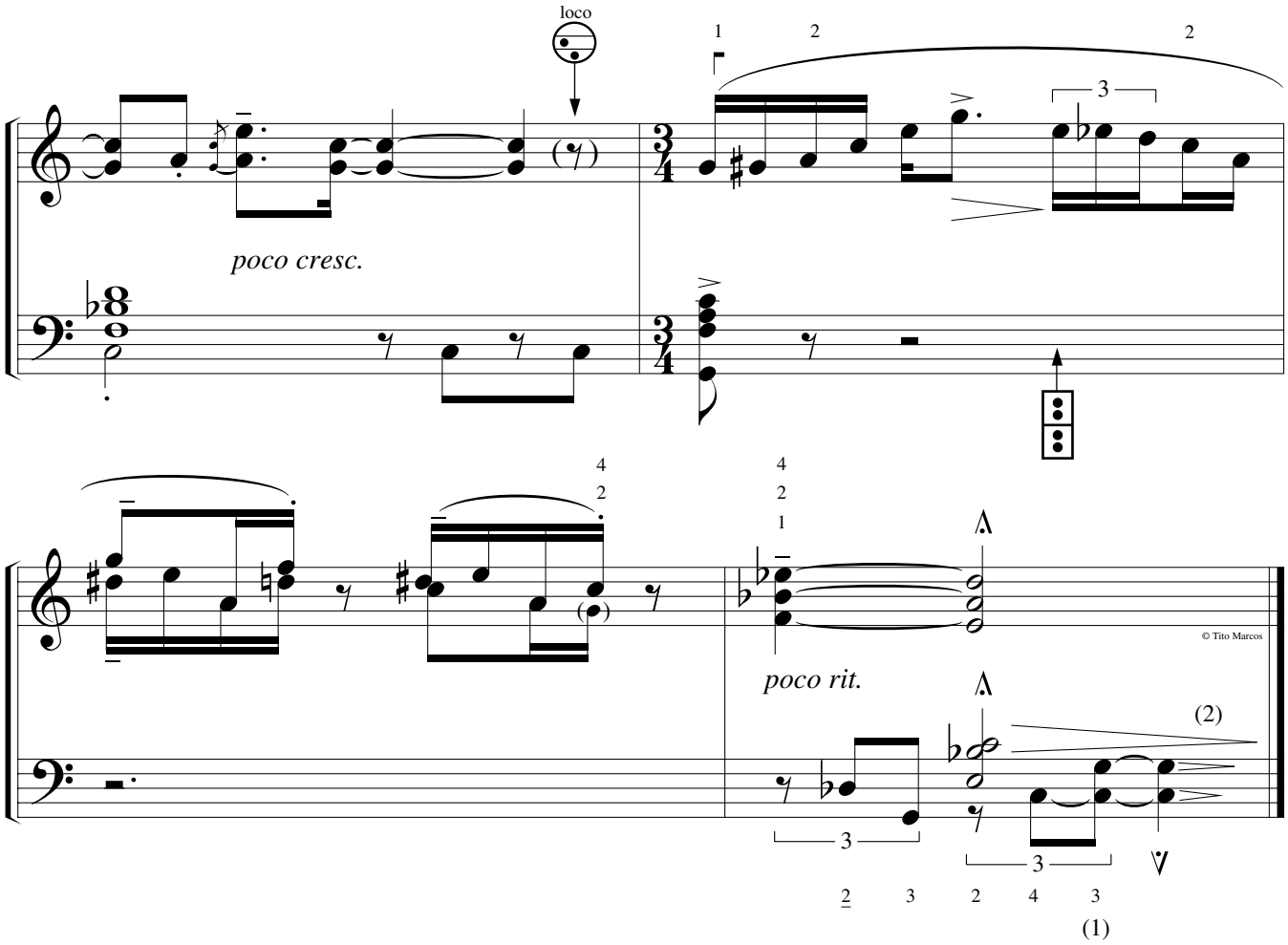
Tito Marcos

ALCALÁ U. S.



© Tito Marcos. Método de acordeón. Revisión: diciembre del 2000





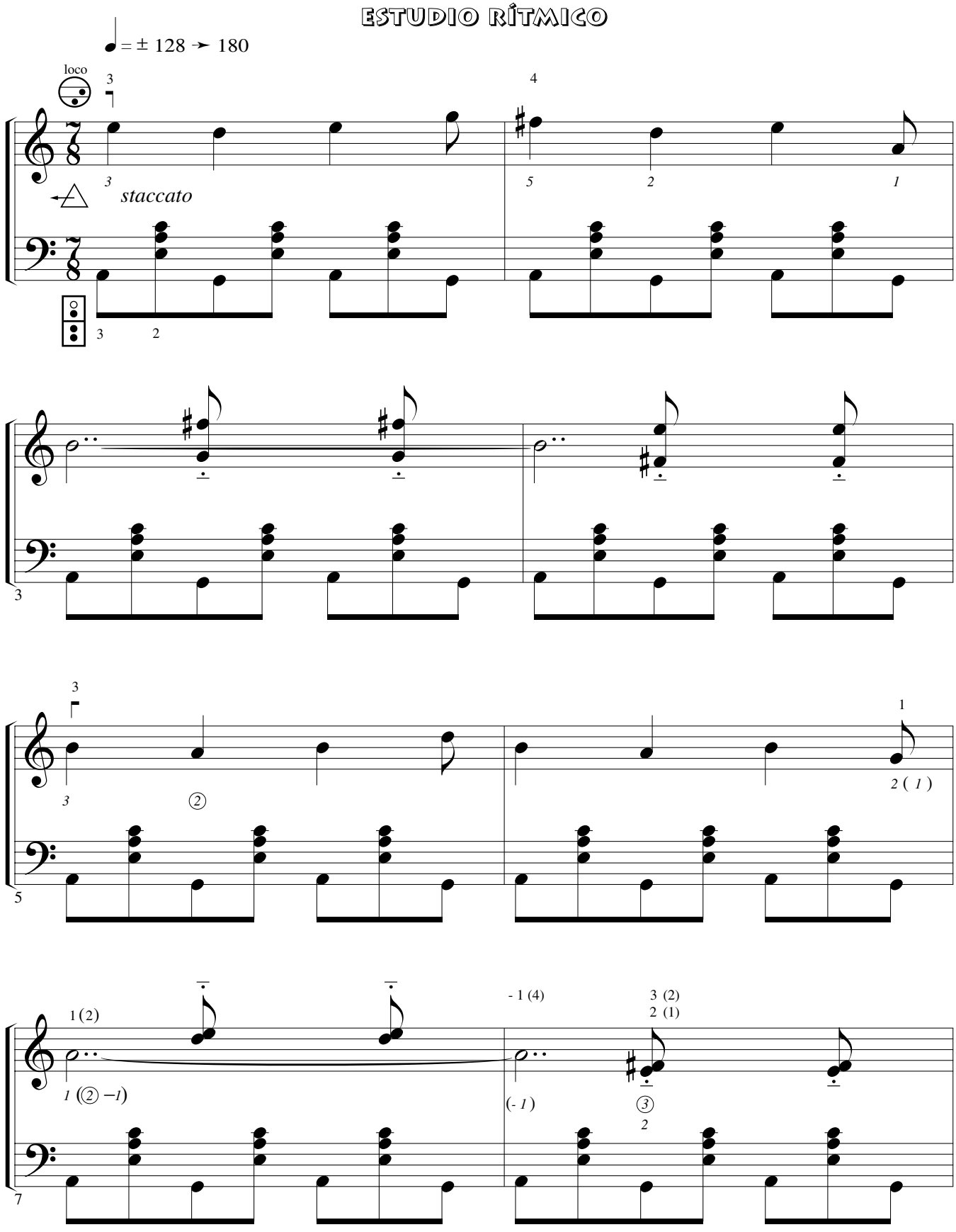
(1) Añadir la nota Sol pulsando el acorde de Do M.

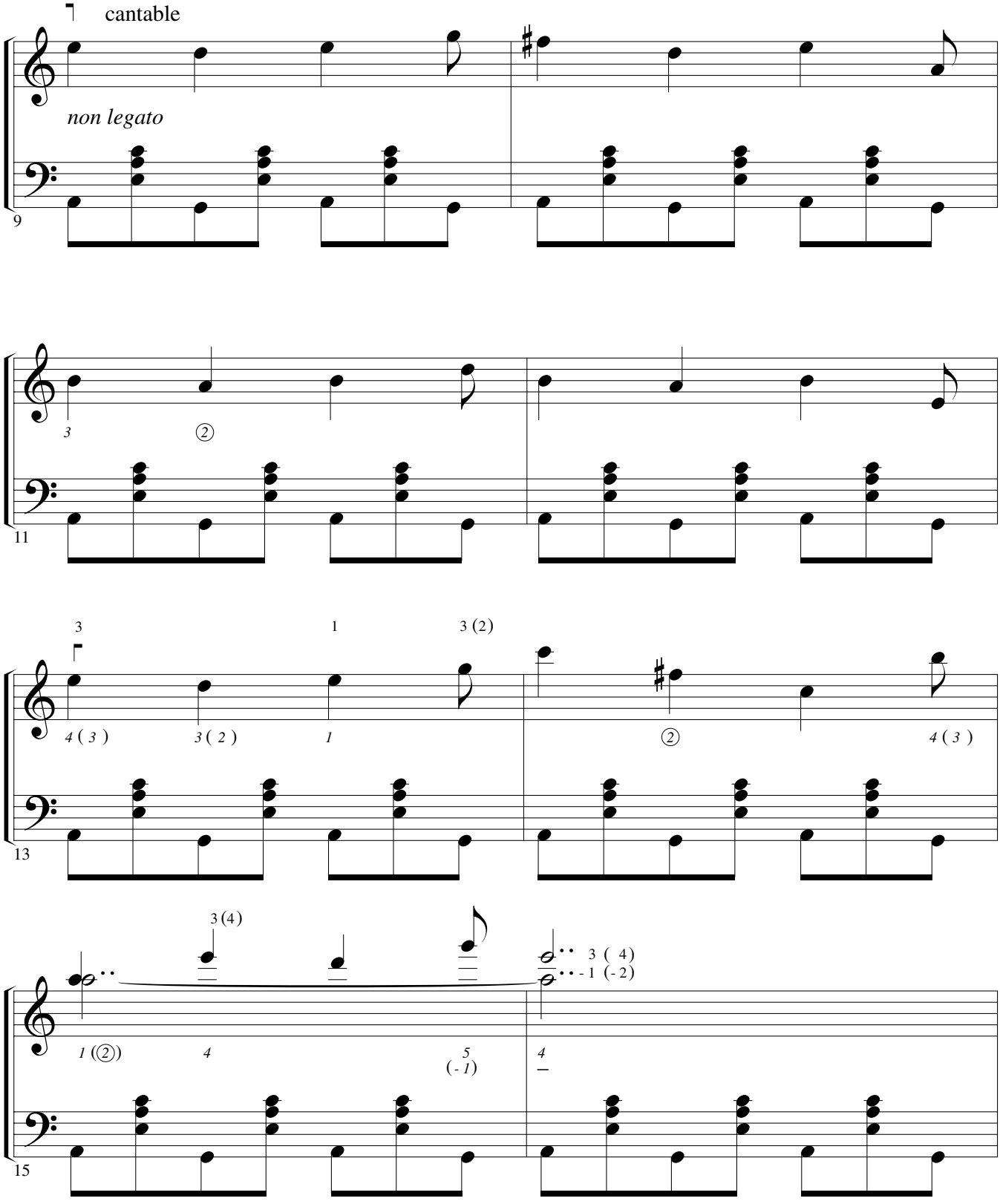
(2) Levantar los botones, gradual y sucesivamente, de forma que se perciba un cese de los sonidos según el orden de los reguladores.

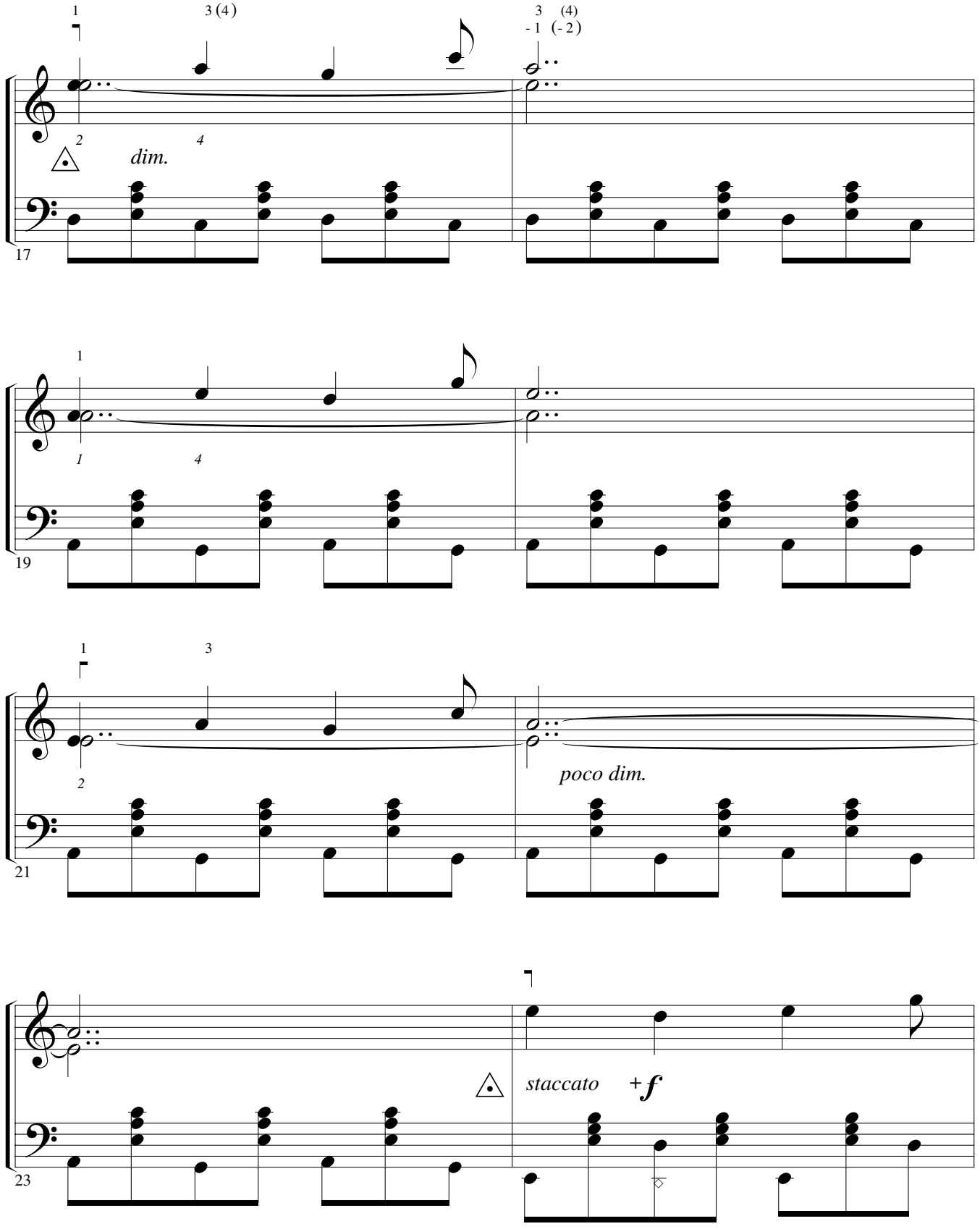
ESTUDIO Rítmico

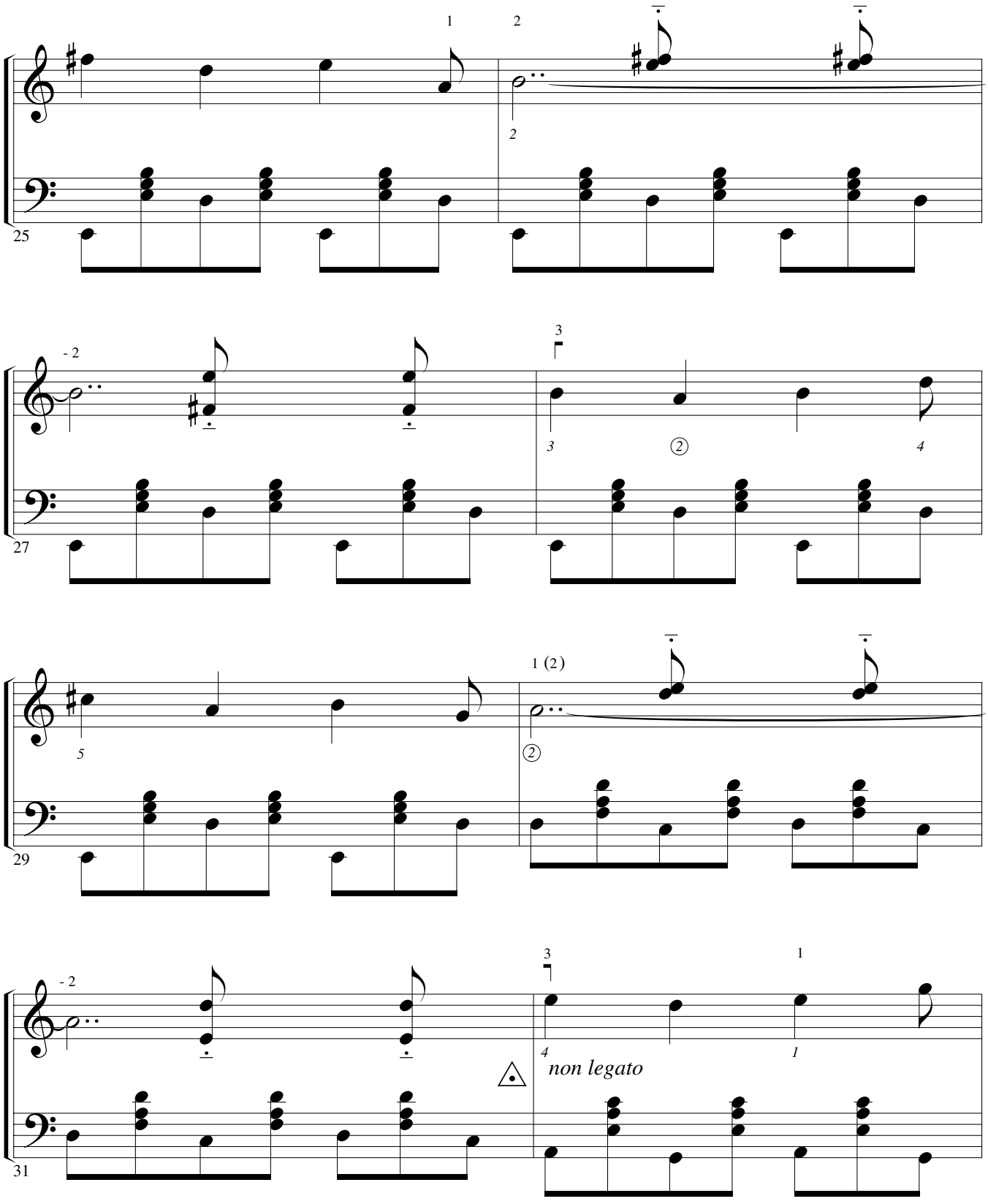
Tito Marcos

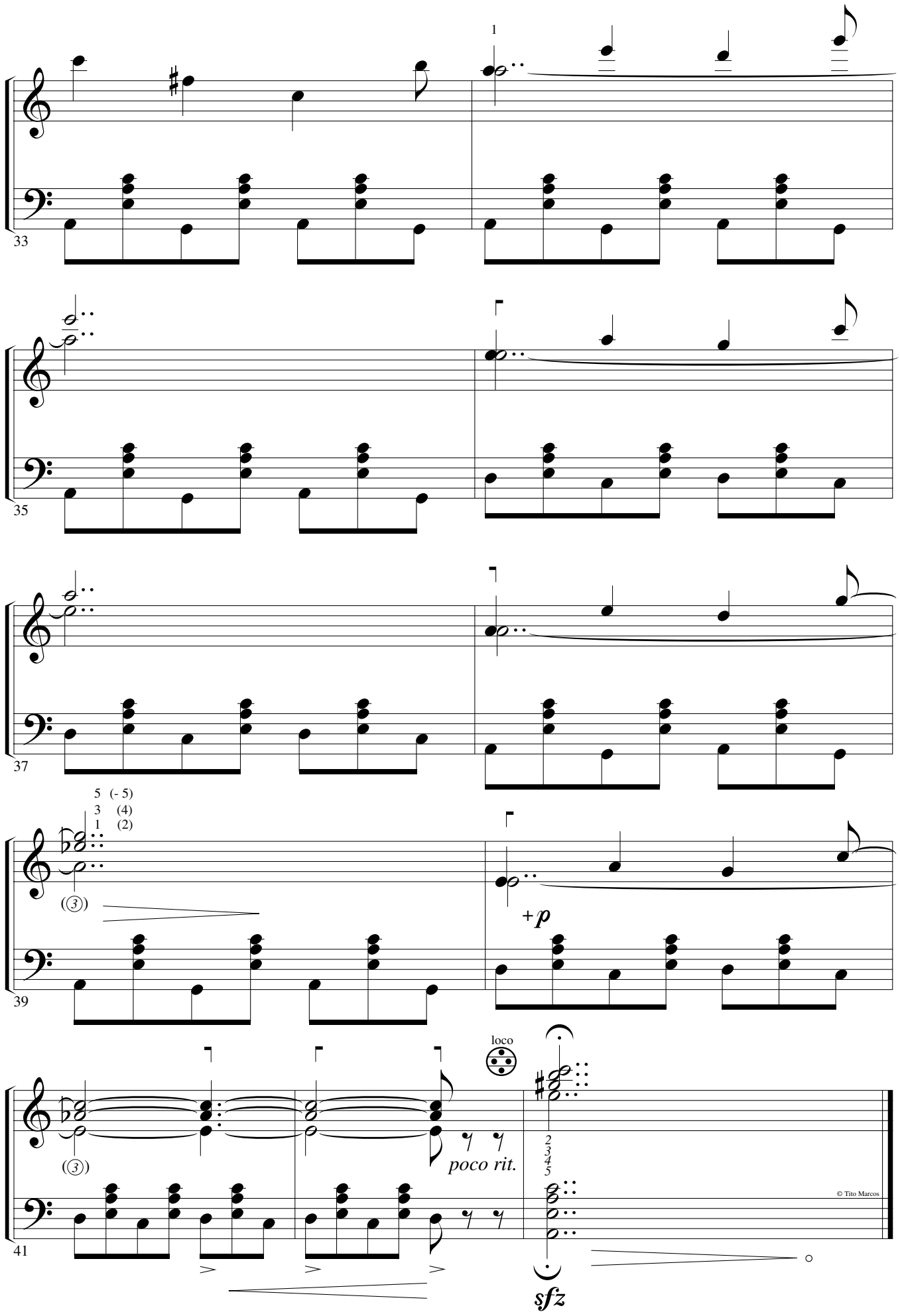
ESTUDIO RÍTMICO




cantable
non legato
9
3
②
11
3
1
3 (2)
4 (3)
3 (2)
1
②
4 (3)
13
3 (4)
3 (4)
- 1 (- 2)
1 (②)
4
5
(- 1)
4
15


1
3 (4)
3 (4)
- 1 (- 2)
2 4
dim.
17
1
1 4
19
1
3
2
poco dim.
21
staccato +f
23

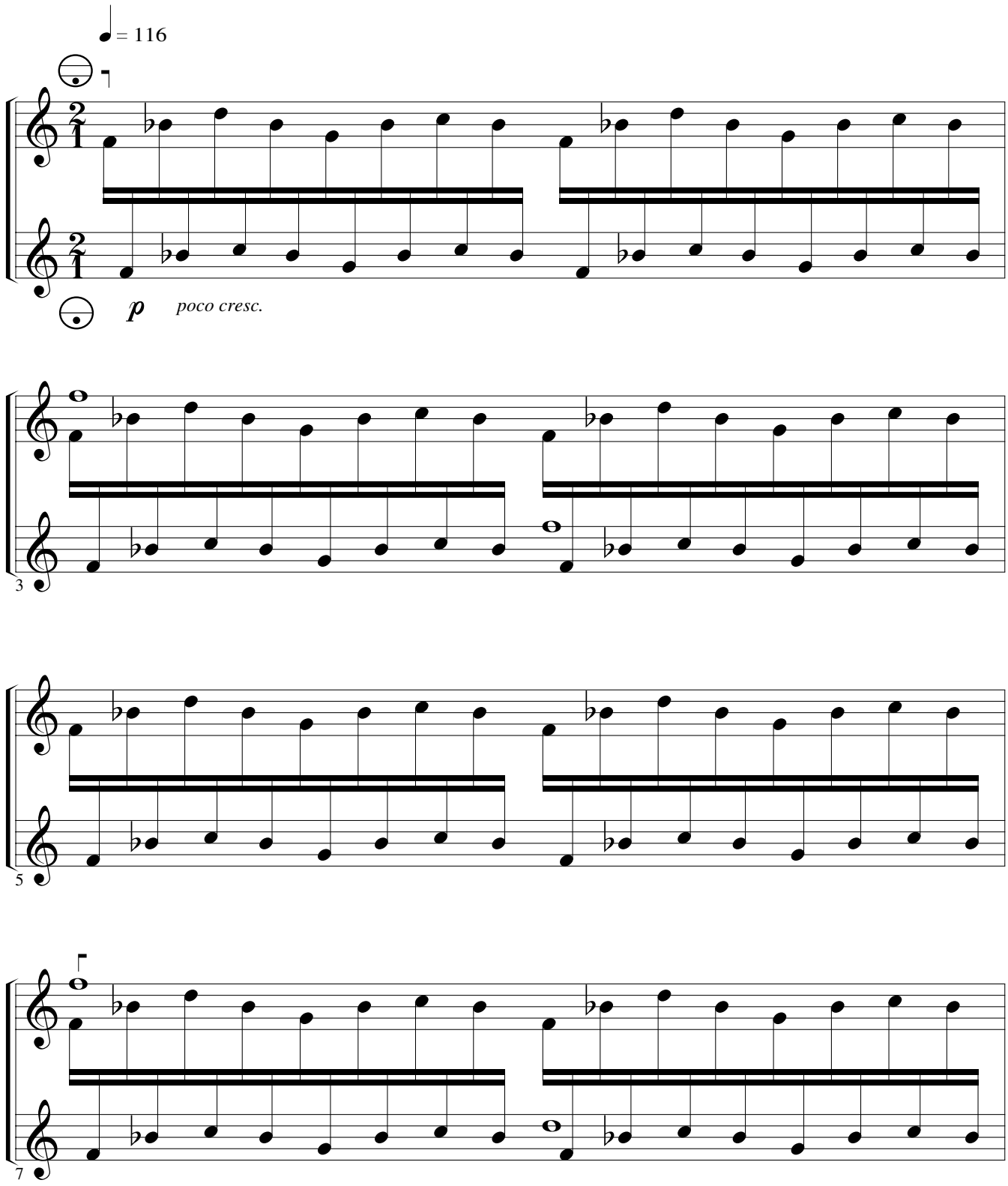

25
27
29
31
non legato

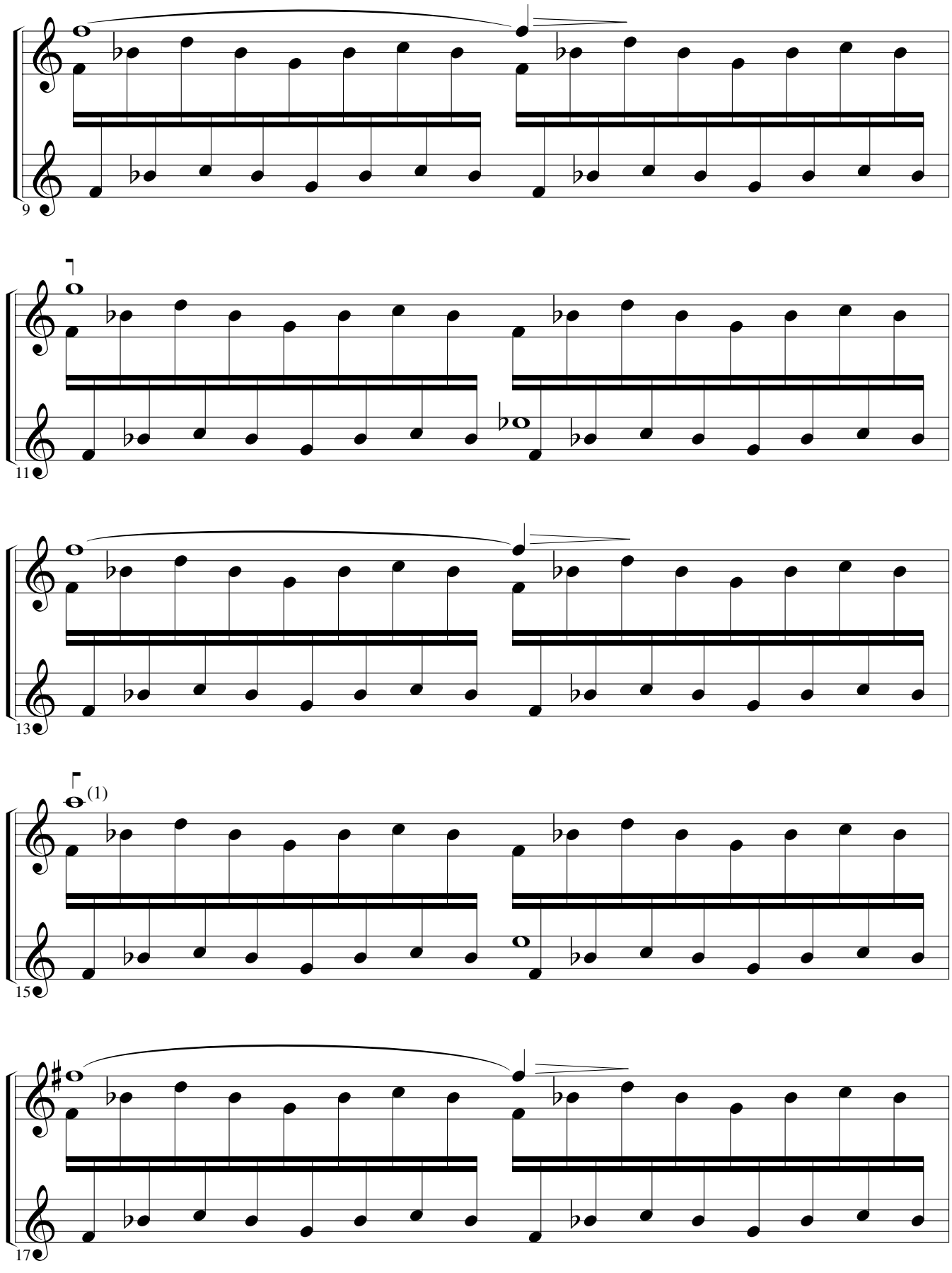

1
33
35
37
5 (- 5)
3 (4)
1 (2)
((3))
+p
39
loco
((3))
poco rit.
2
3
4
5
41
sfz
© Tito Marcos

Alternancias

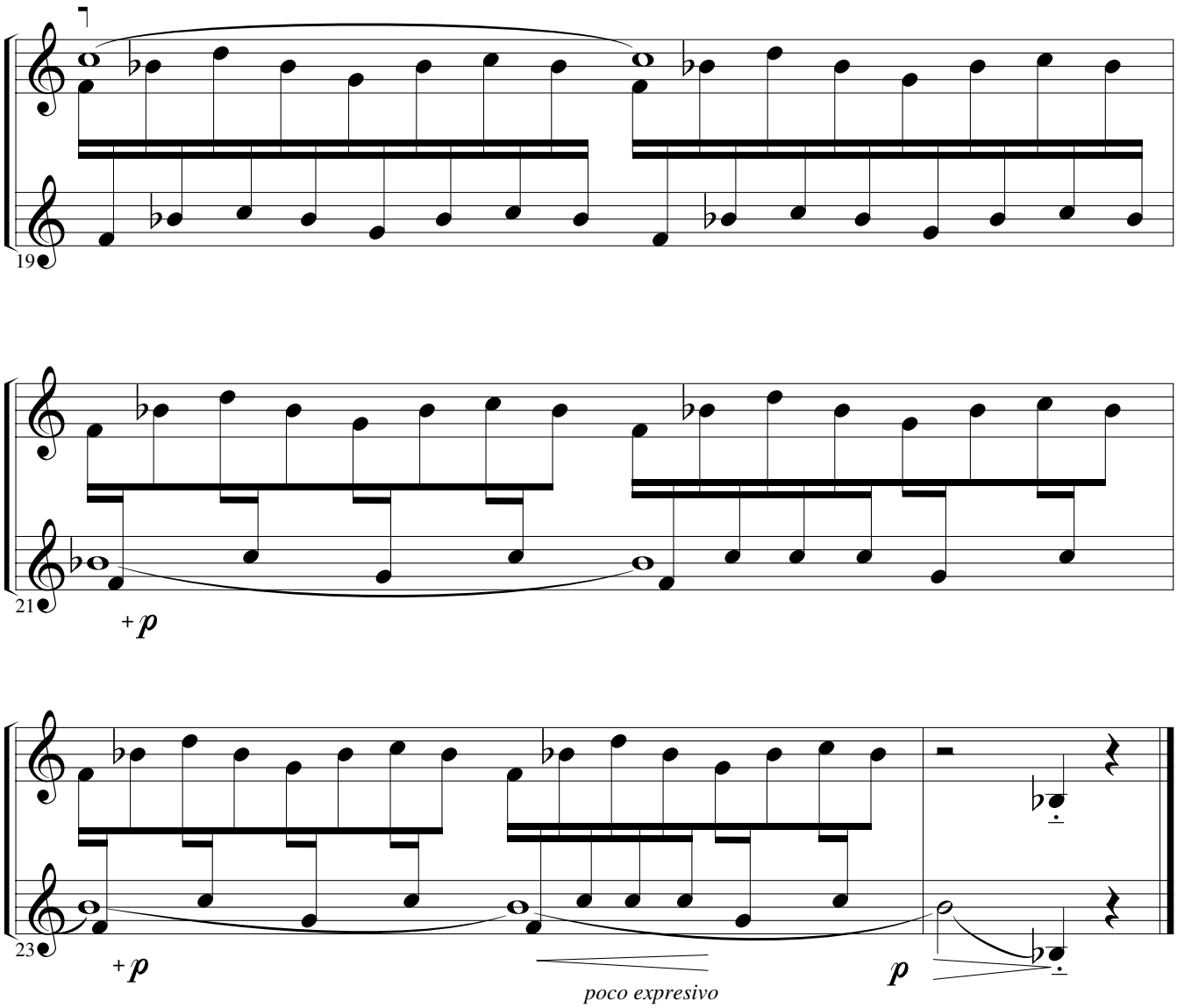
Tito Marcos

ALTERNANCIAS





(1) Si no alcanzan los dedos, invertir las notas mantenidas: MIII y MI


19
21
+ p
23
+ p
poco expresivo
p

Monográfico "Lectura a vista"

(10 años de pruebas de acceso)

Se recogen aquí una serie de obras escritas para valorar la capacidad de aprendizaje y nivel de análisis interpretativo (dirigido al objetivo de la Interpretación instrumental) de los alumnos que acceden a las enseñanzas oficiales del RCSMM en la especialidad de Acordeón.

Las obras están pensadas para que puedan integrarse simultáneamente ambas pruebas: Análisis (interpretativo) y "Lectura a vista".

Las condiciones de realización de las pruebas permiten disponer al alumno de un tiempo aproximado de 60/90 minutos para que distribuya libremente ambas tareas (análisis e interpretación) según su sistema de estudio y estrategias de aprendizaje personales.

Se valora principalmente la relación entre los siguientes factores: cantidad/calidad de Aprendizaje/Tiempo.

El concepto de "lectura a vista", entendido como habilidad para repentizar, en tiempo real, la "ejecución" de una obra escrita, se interpreta aquí como la capacidad de aprender a interpretar comprensivamente, una obra escrita, en un tiempo limitado, permitiendo valorar más objetivamente la relación factorial de aprendizaje: Calidad/Tiempo, determinante en sus futuros estudios.

Metamorfosis 11

(Actualización de Metamorfosis 8)

Lectura a vista: páginas de referencia:

http://acordeon.eresmas.net/meta4/lectura/home.html

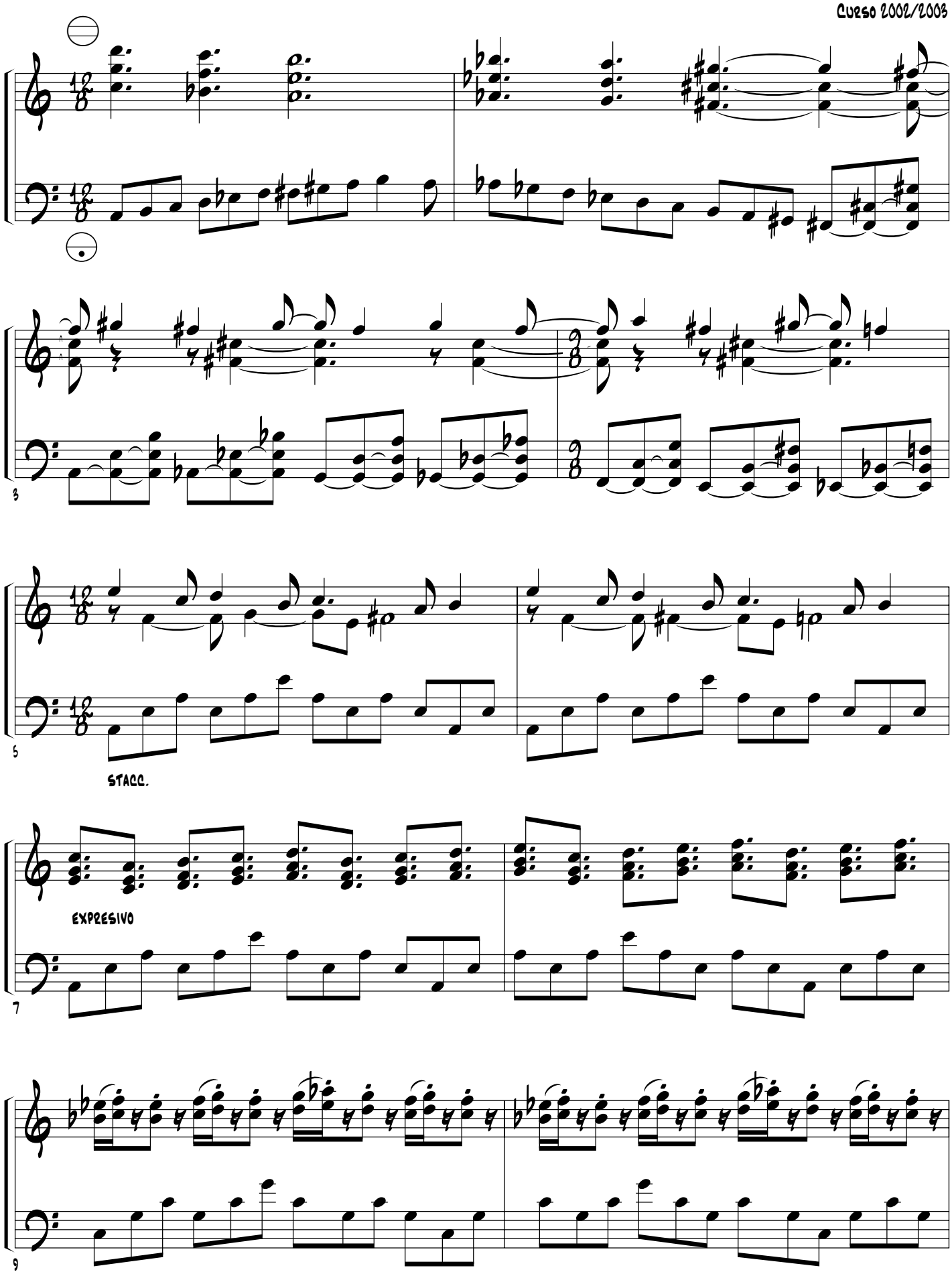
http://acordeon.eresmas.net/acceso2002/prueba.html

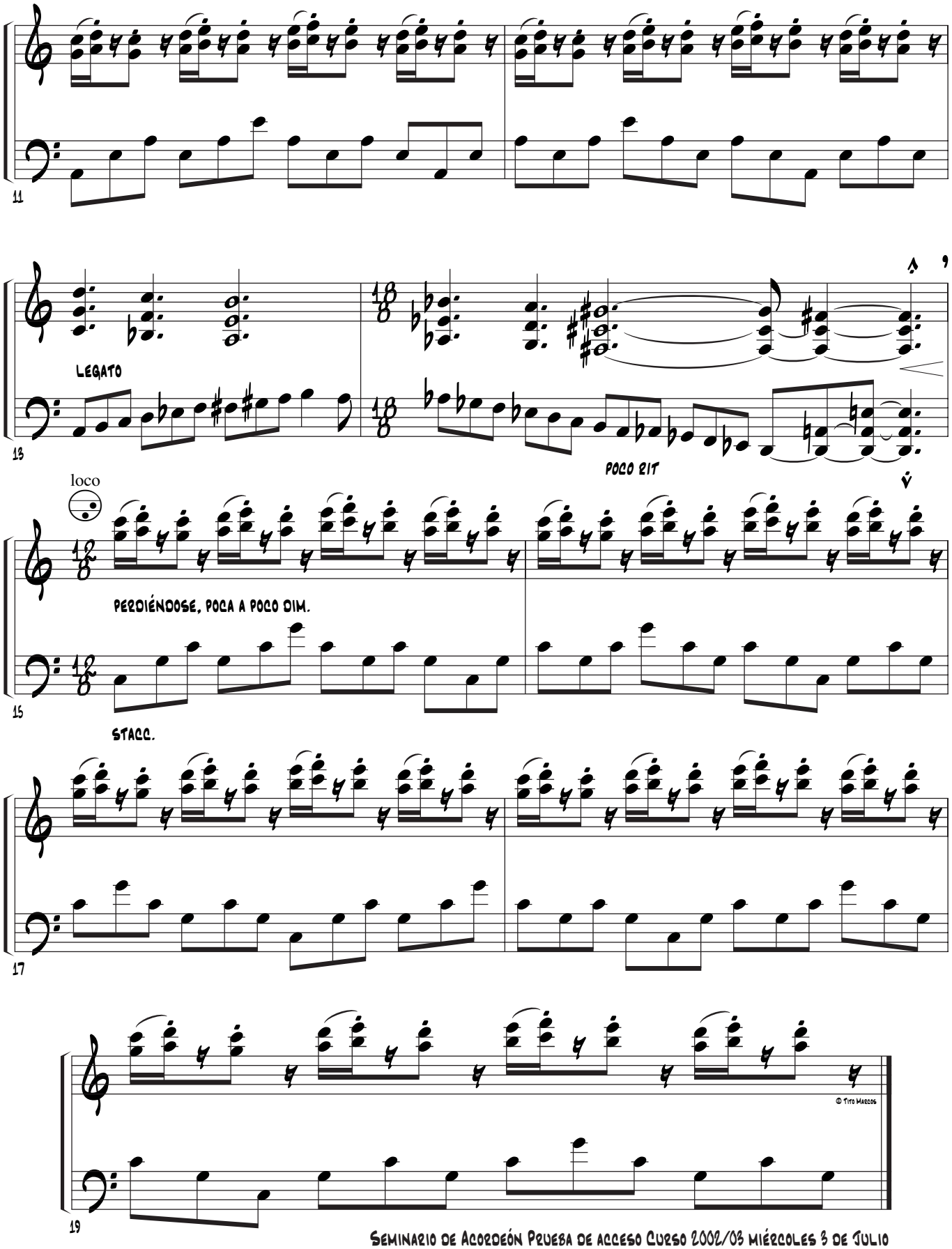
http://acordeon.eresmas.net/acceso2002/1.html

http://www.terra.es/personal/marcos54

Prueba de Lectura a vista

Curso 2002/2003

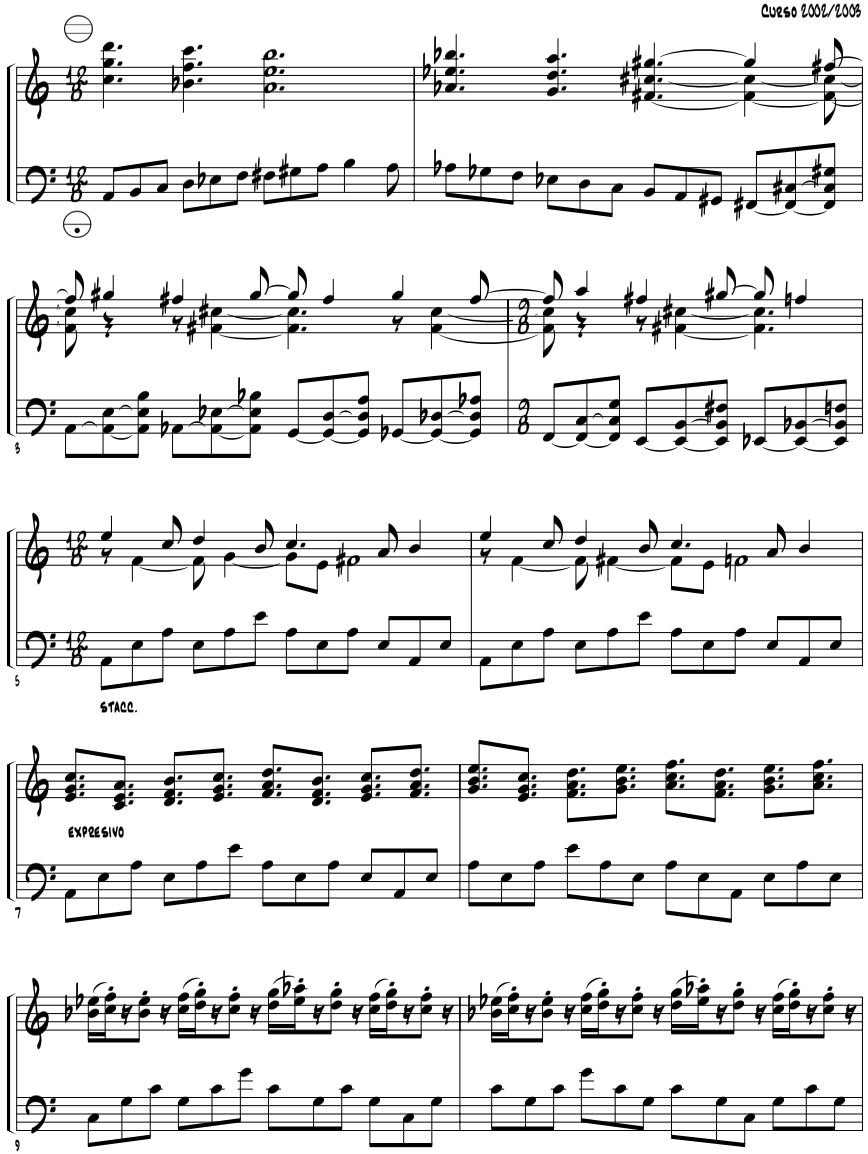


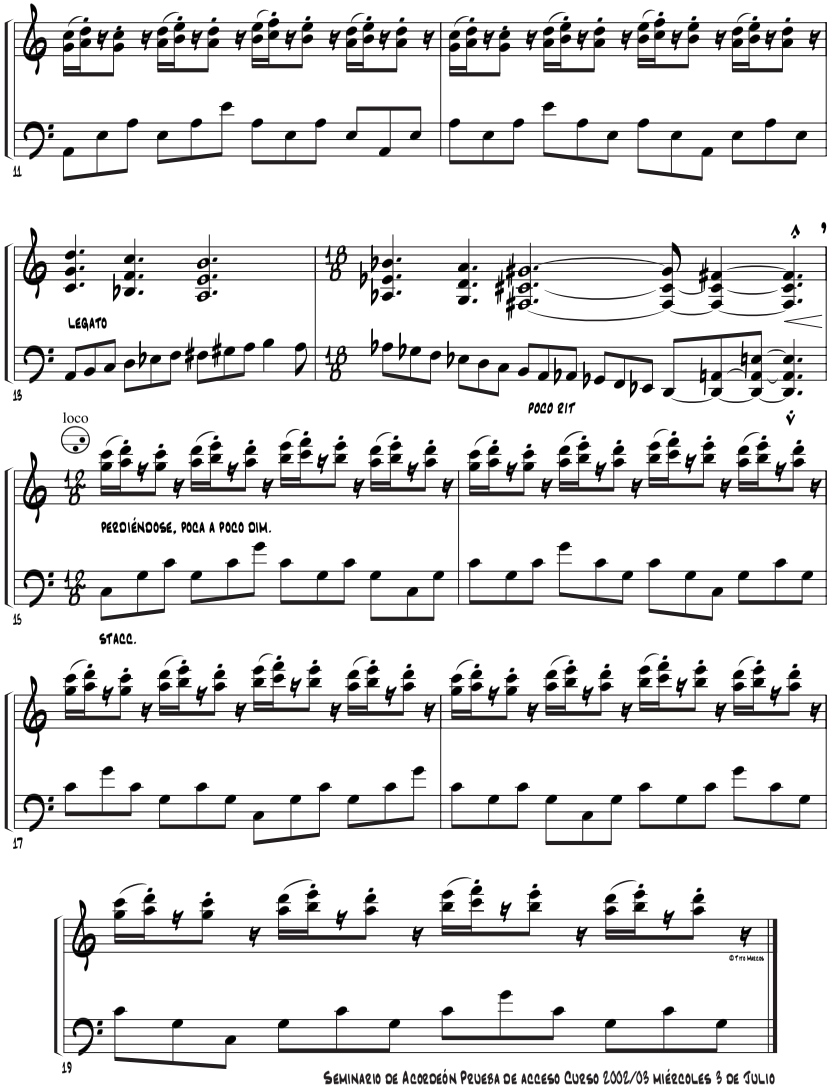


Seminario de Acordeón Prueba de acceso Curso 2002/03 miércoles 3 de Julio
Metamorfosis: http://www.terra.es/personal3/tmc000
Programa : http://www.terra.es/personal/marcos54
RCSMM: www.real-conserv-madrid.es

Prueba de Lectura a vista

Curso 2002/2003

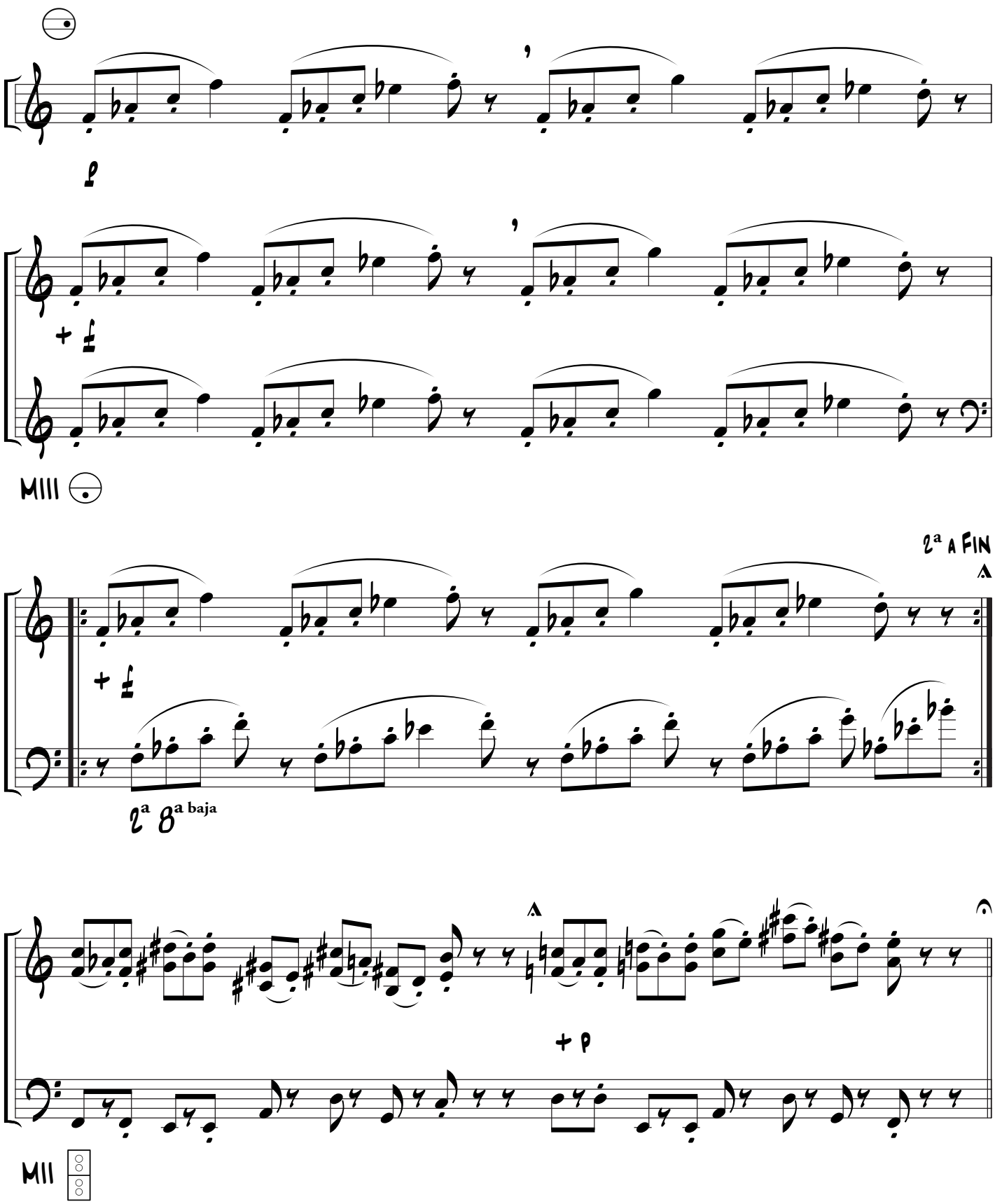


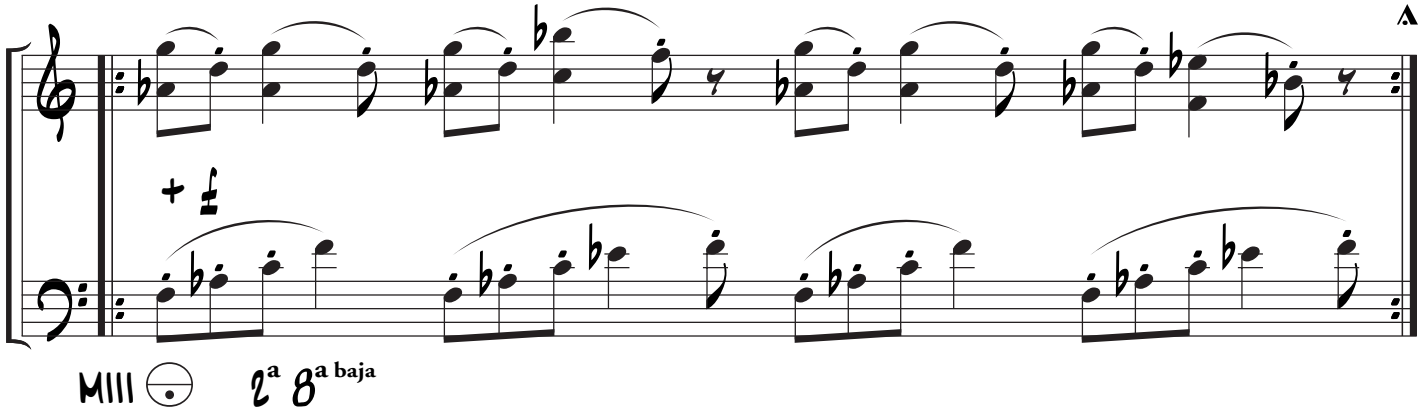


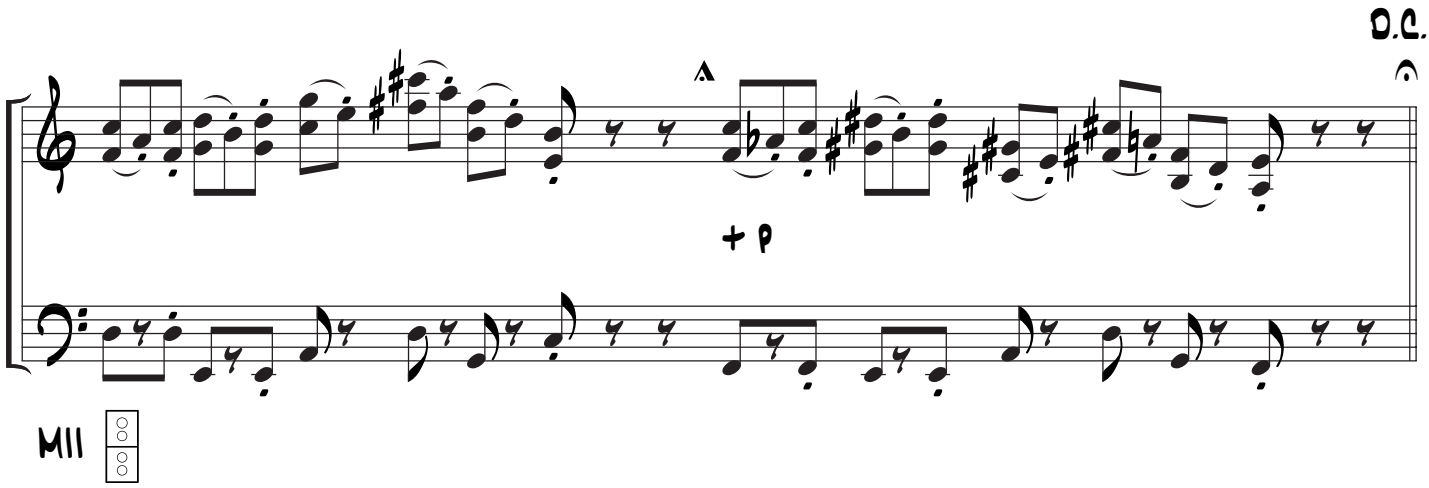
Seminario de Acordeón Prueba de acceso Curso 2002/03 miércoles 3 de Julio
Metamorfosis: http://www.terra.es/personal3/tmc000
Programa : http://www.terra.es/personal/marco654
RCSMM: www.real-conserv-madrid.es

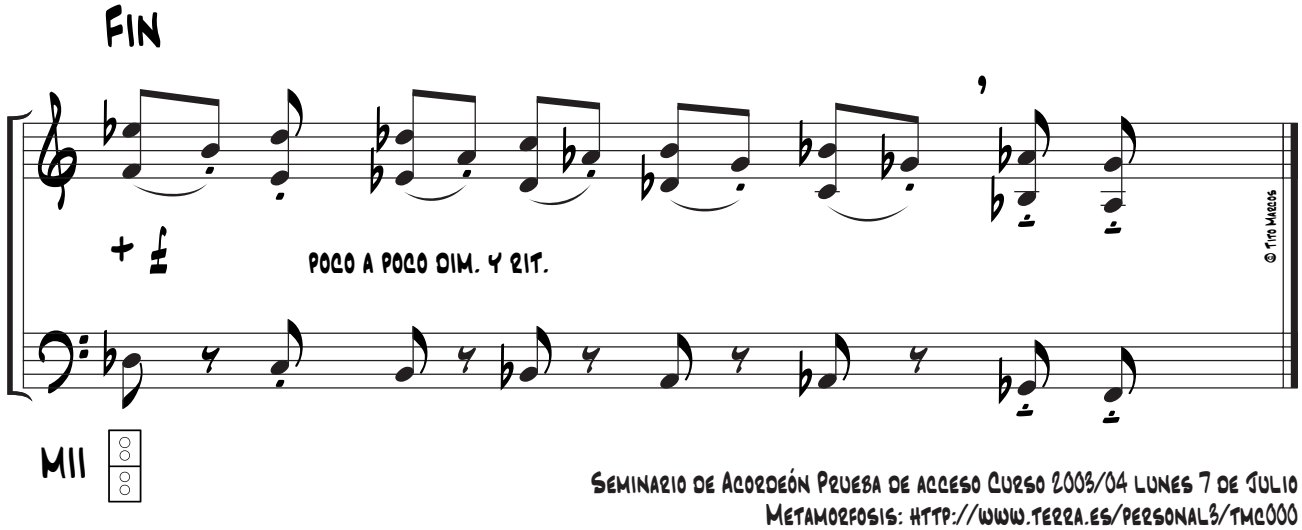
Prueba de Lectura a vista

Curso 2003/2004





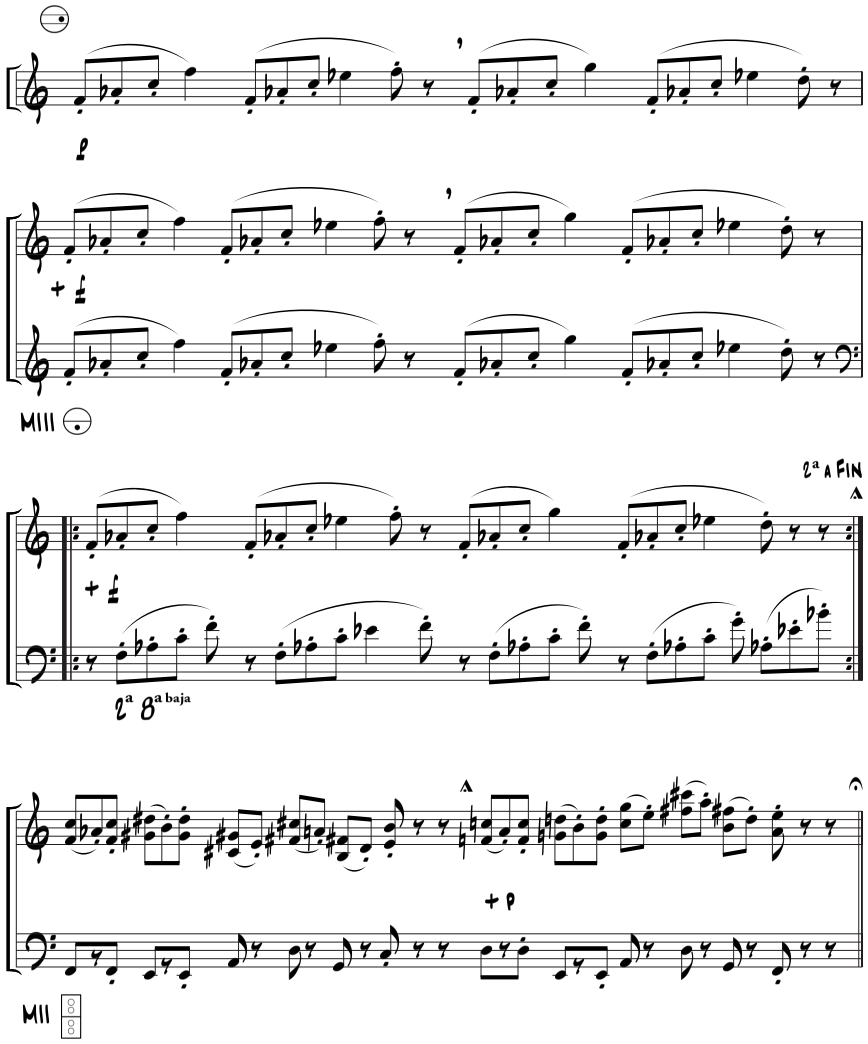


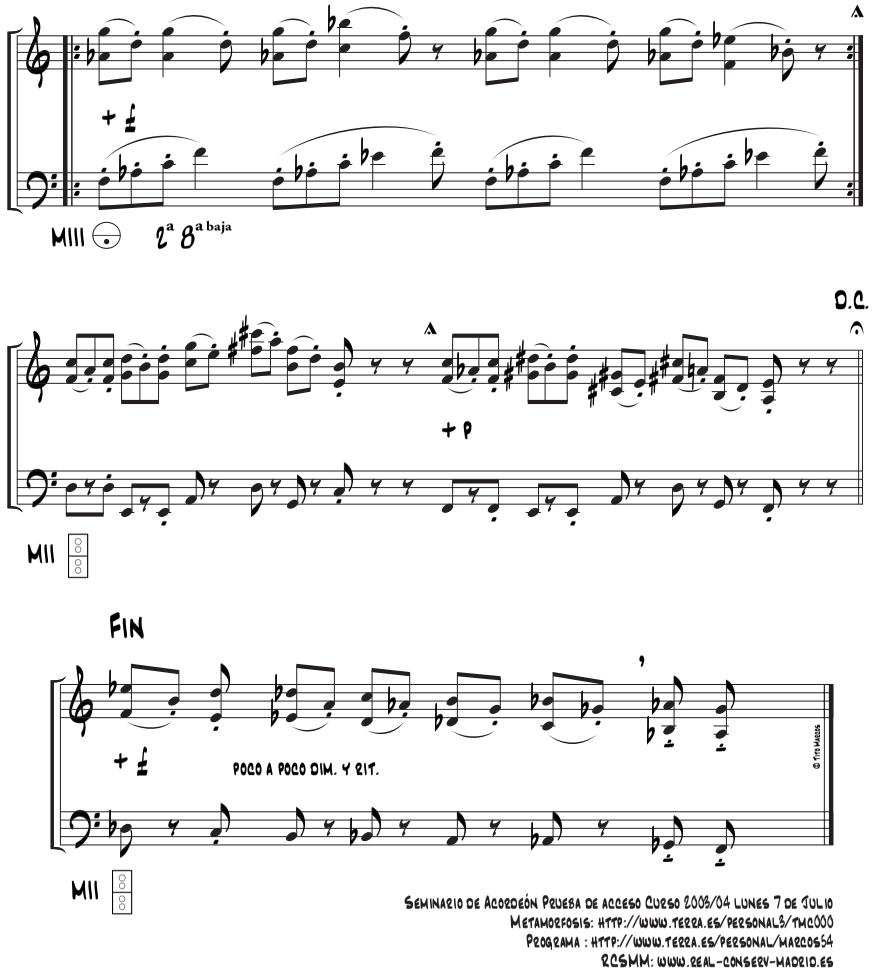


Seminario de Acordeón Prueba de acceso Curso 2003/04 lunes 7 de Julio
Metamorfosis: http://www.terra.es/personal3/tmc000
Programa : http://www.terra.es/personal/marcos54
RCSMM: www.real-conserv-madrid.es

Prueba de Lectura a vista

Curso 2003/2004

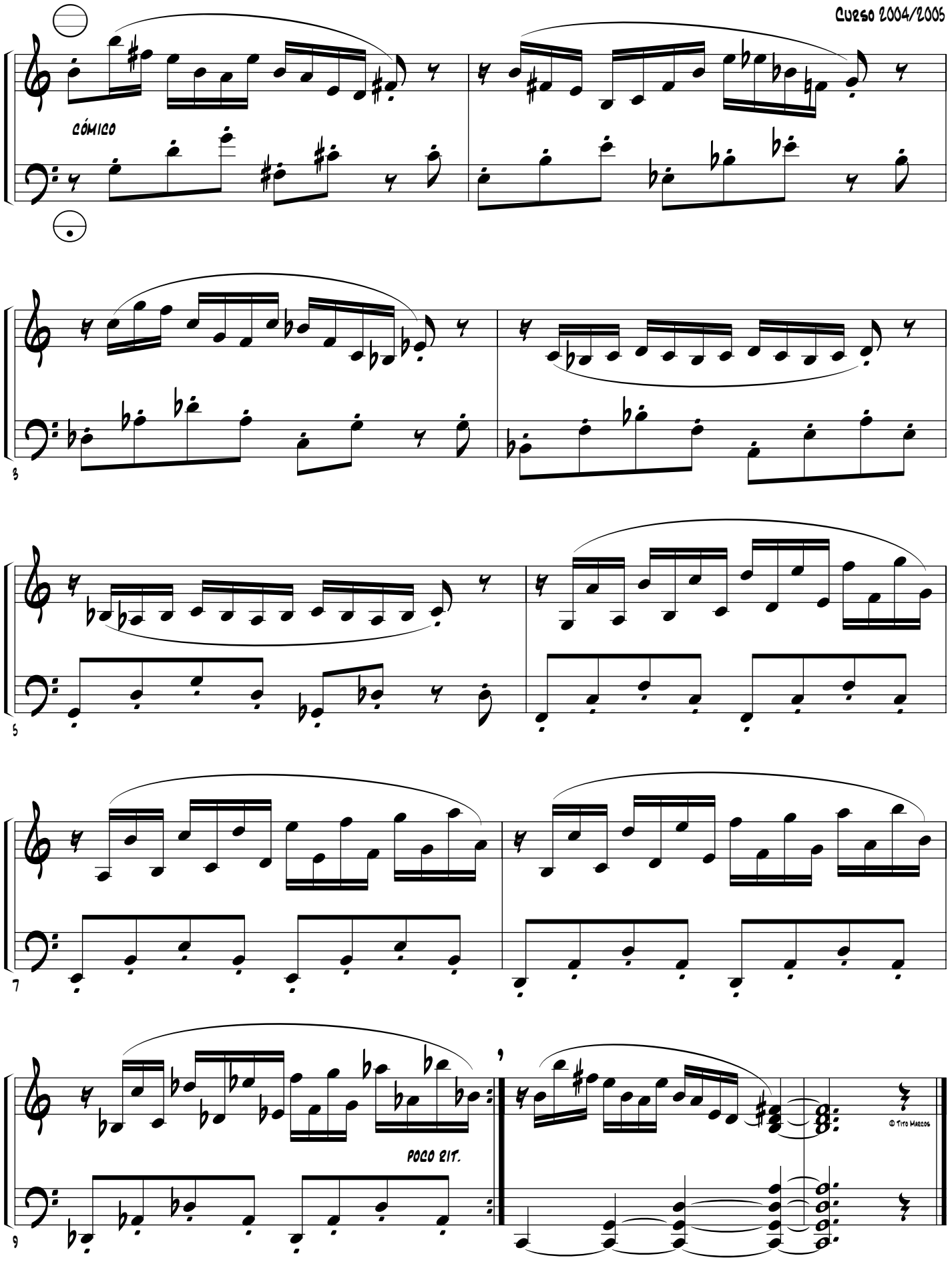




Seminario de Acordeón Prueba de acceso Curso 2003/04 lunes 7 de Julio
Metamorfosis: http://www.terra.es/personal3/tmc000
Programa : http://www.terra.es/personal/marcos54
RCSMM: www.real-conserv-madrid.es

Prueba de Lectura a Vista

Curso 2004/2005



Seminario de Acordeón Prueba de acceso Curso 2004/05 miércoles 7 de Julio

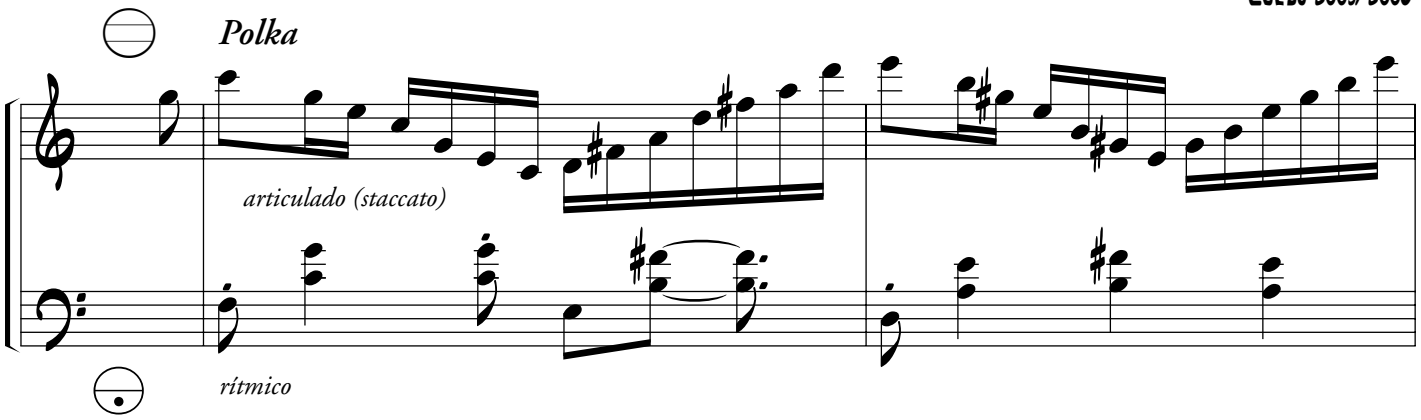
Metamorfosis: http://www.terra.es/personal3/tmc000

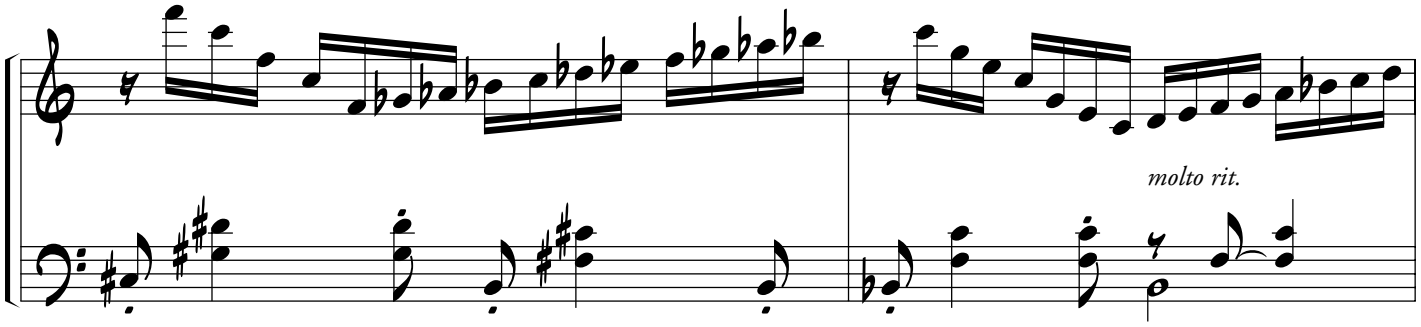
Programa : http://www.terra.es/personal/marcos54

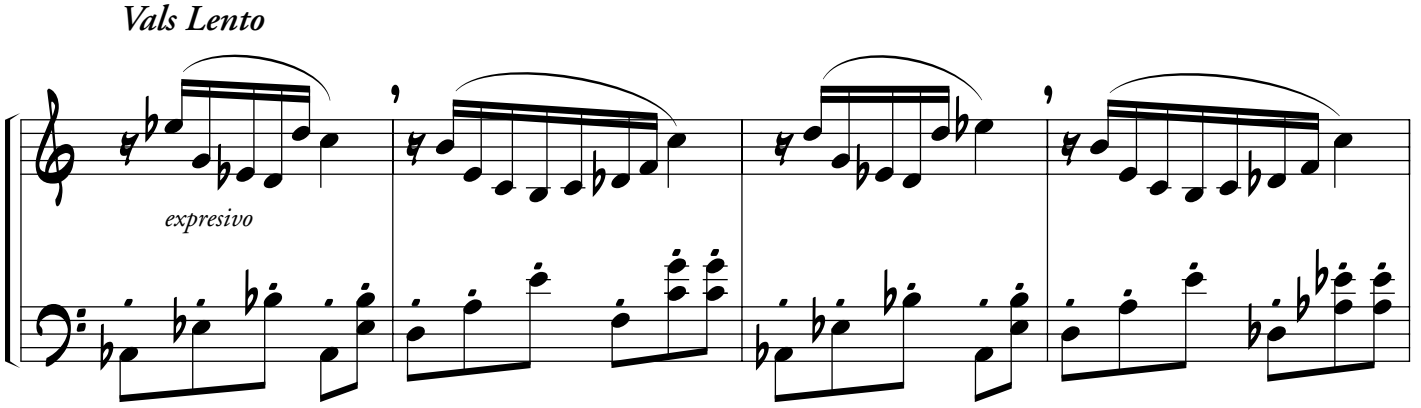
RCSMM: www.real-conserv-madrid.es

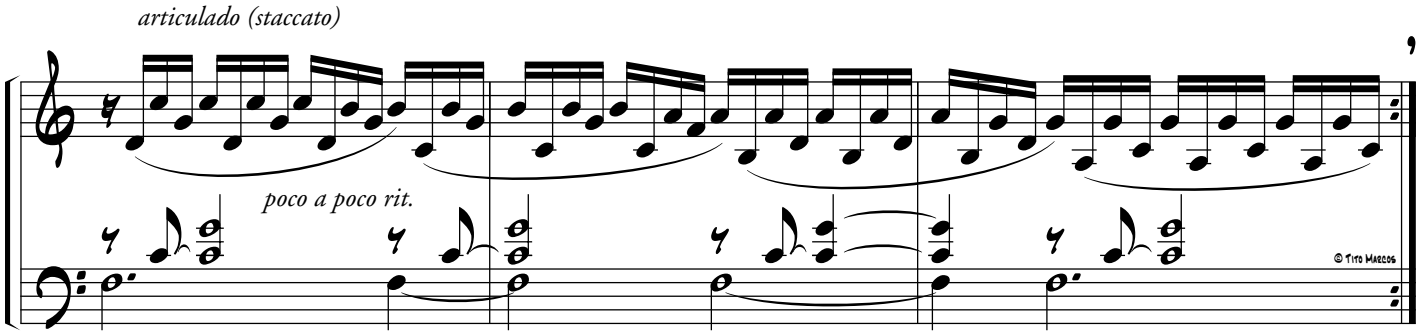
Prueba de Lectura a vista

Curso 2005/2006









Seminario de Acordeón Prueba de acceso Curso 2005/06 lunes 4 de Julio
Metamorfosis: http://www.terra.es/personal3/tmc000
Programa : http://www.terra.es/personal/marcos54
RCSMM: www.real-conserv-madrid.es

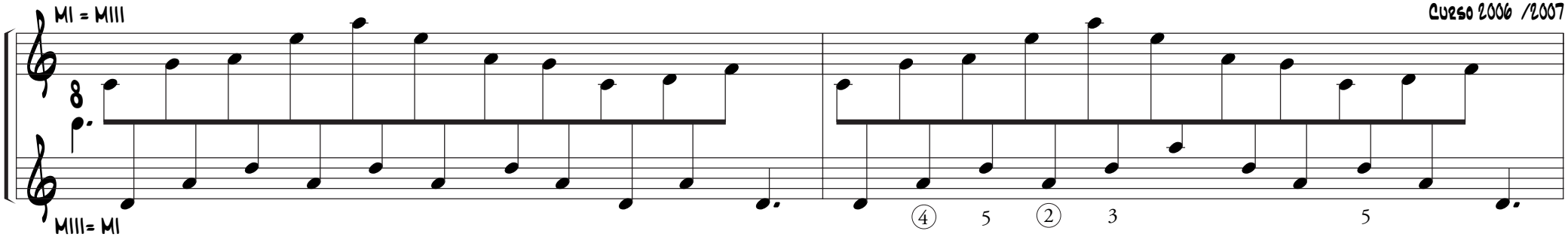
Prueba de Lectura a vista

Curso 2006 /2007

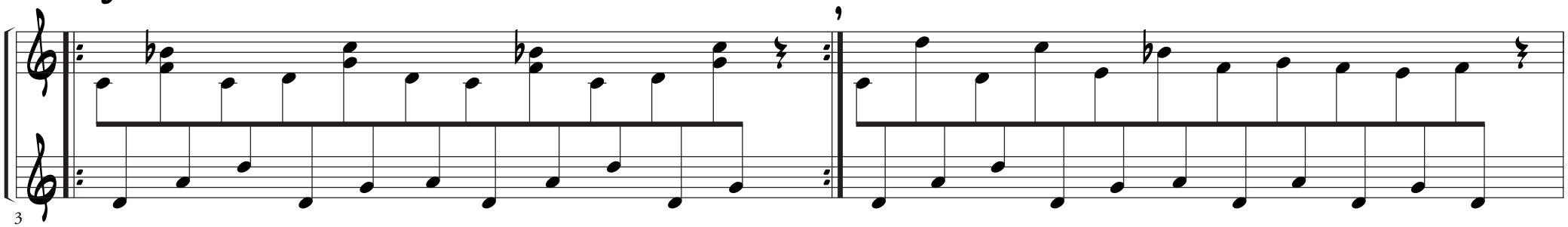
A

MI = MIII

MIII= MI

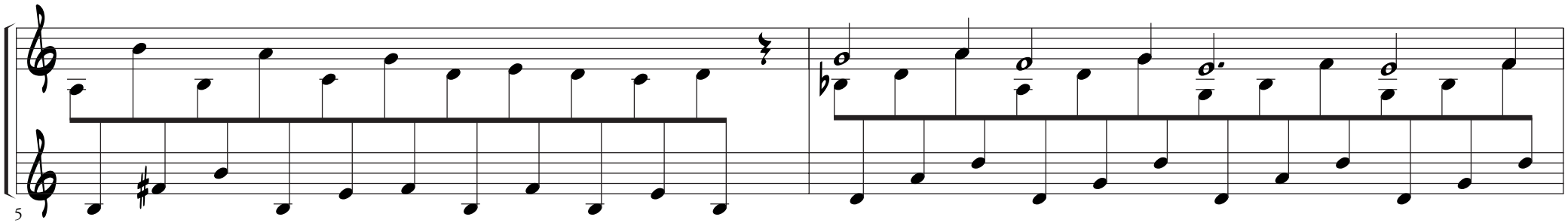


B



C

D

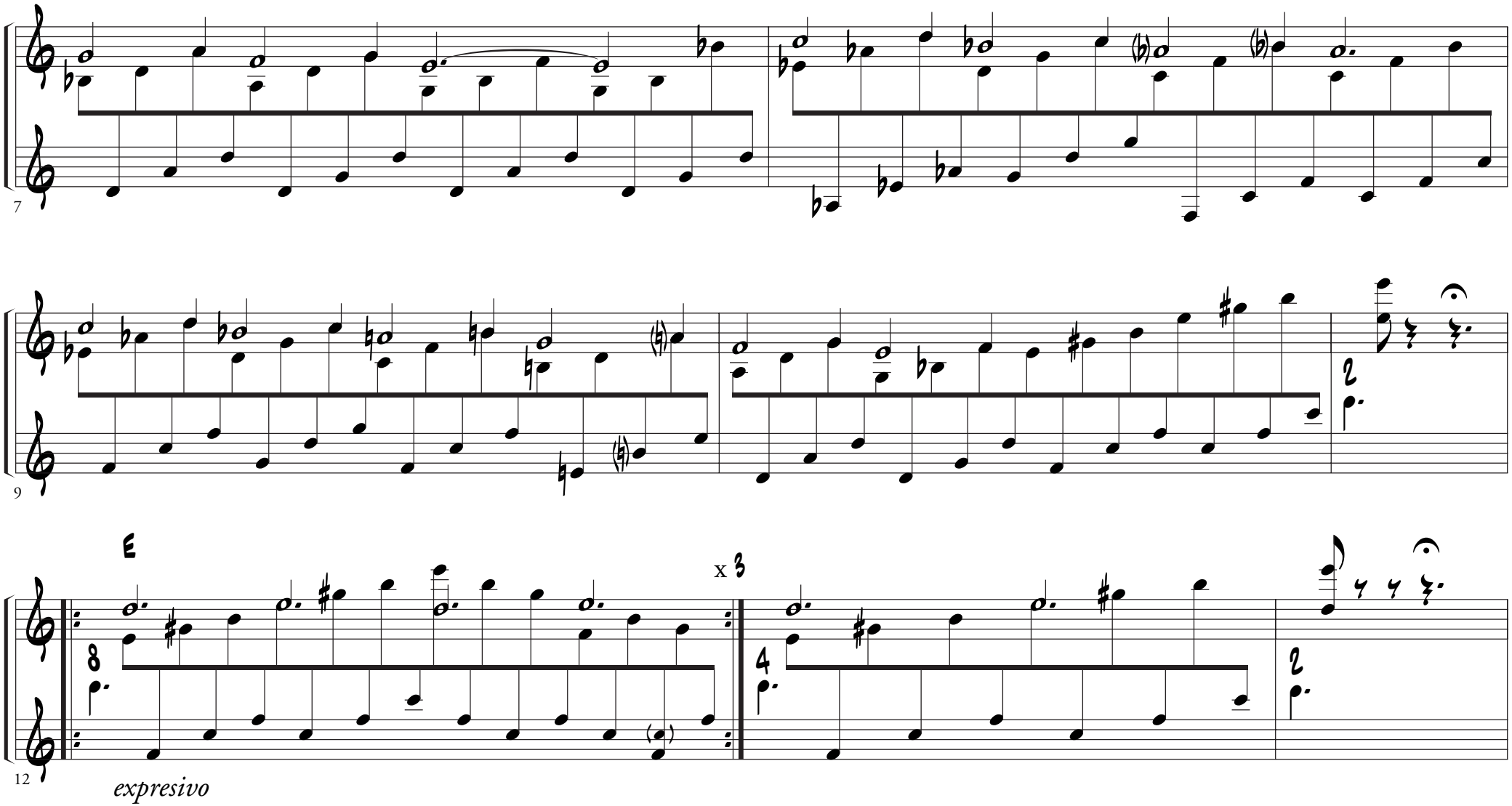


Seminario de Acordeón Prueba de acceso Curso 2006/07 lunes 3 de Julio

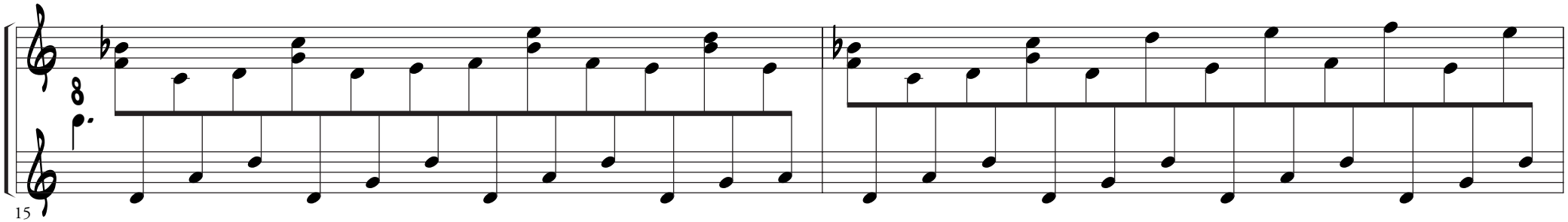
Metamorfosis: http://www.terra.es/personal3/tmc000

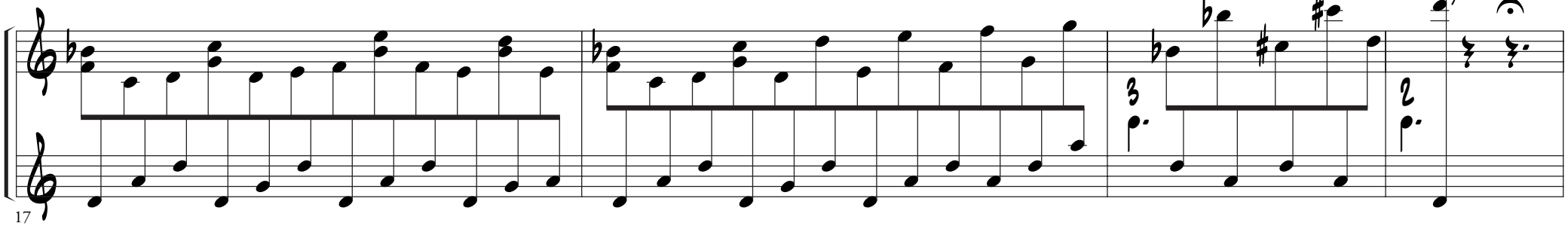
Programa : http://www.terra.es/personal/marcos54

RCSMM: http://www.educa.madrid.org/web/csm.realconservatorio.madrid

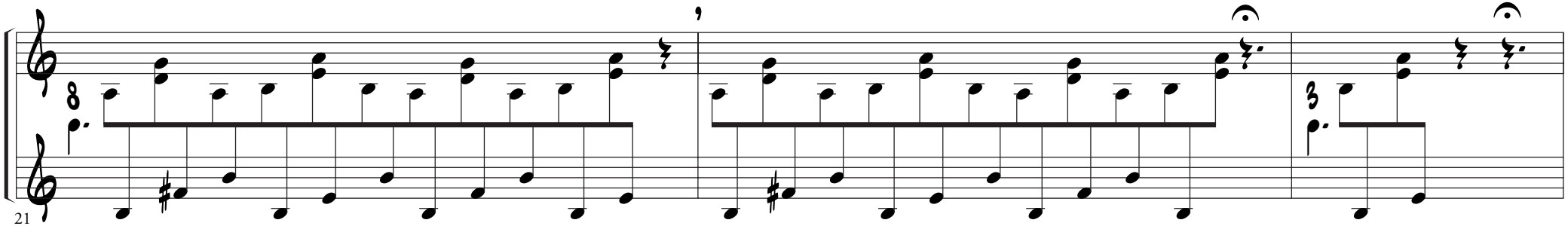

7
9
12
E
x 3
expresivo

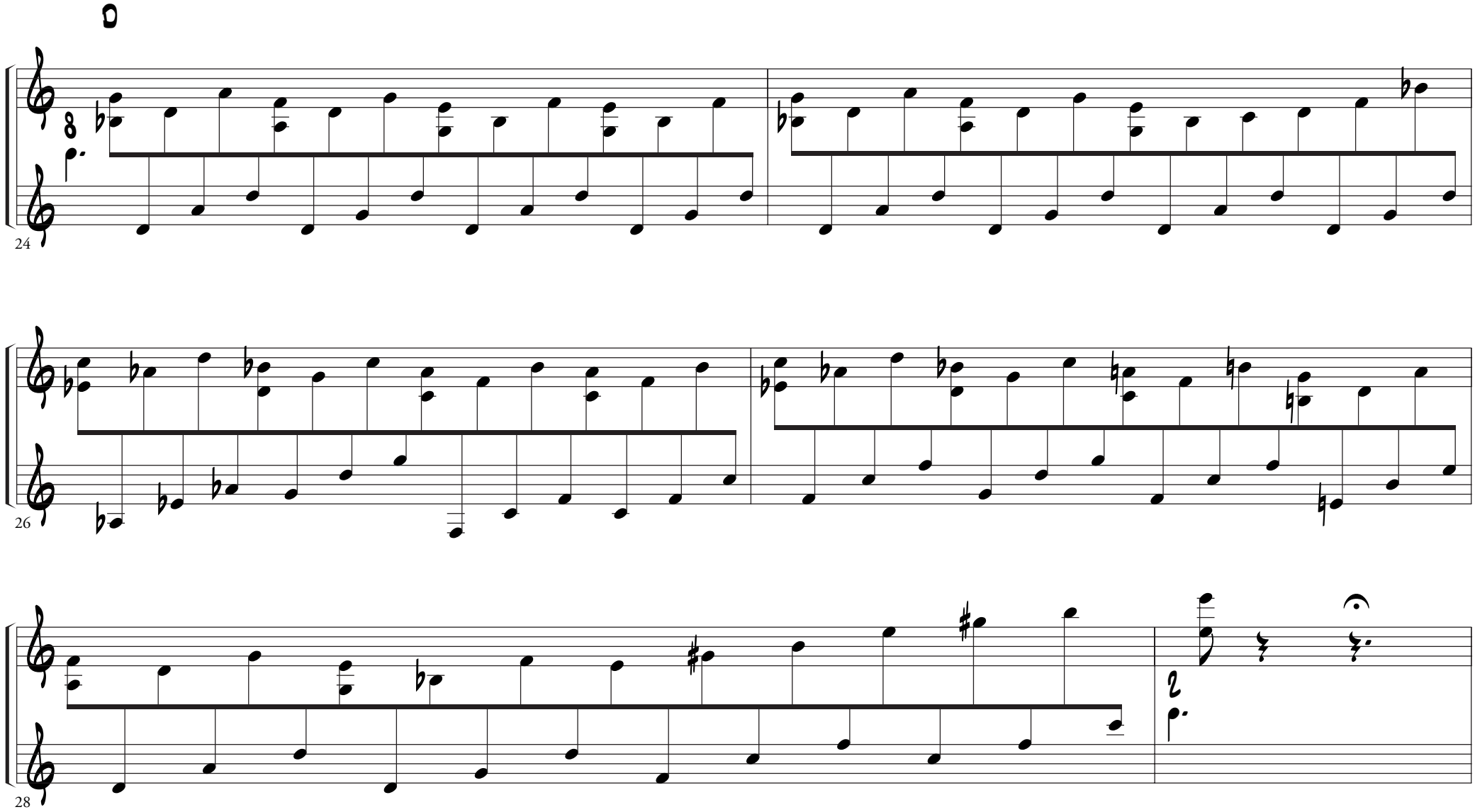
F

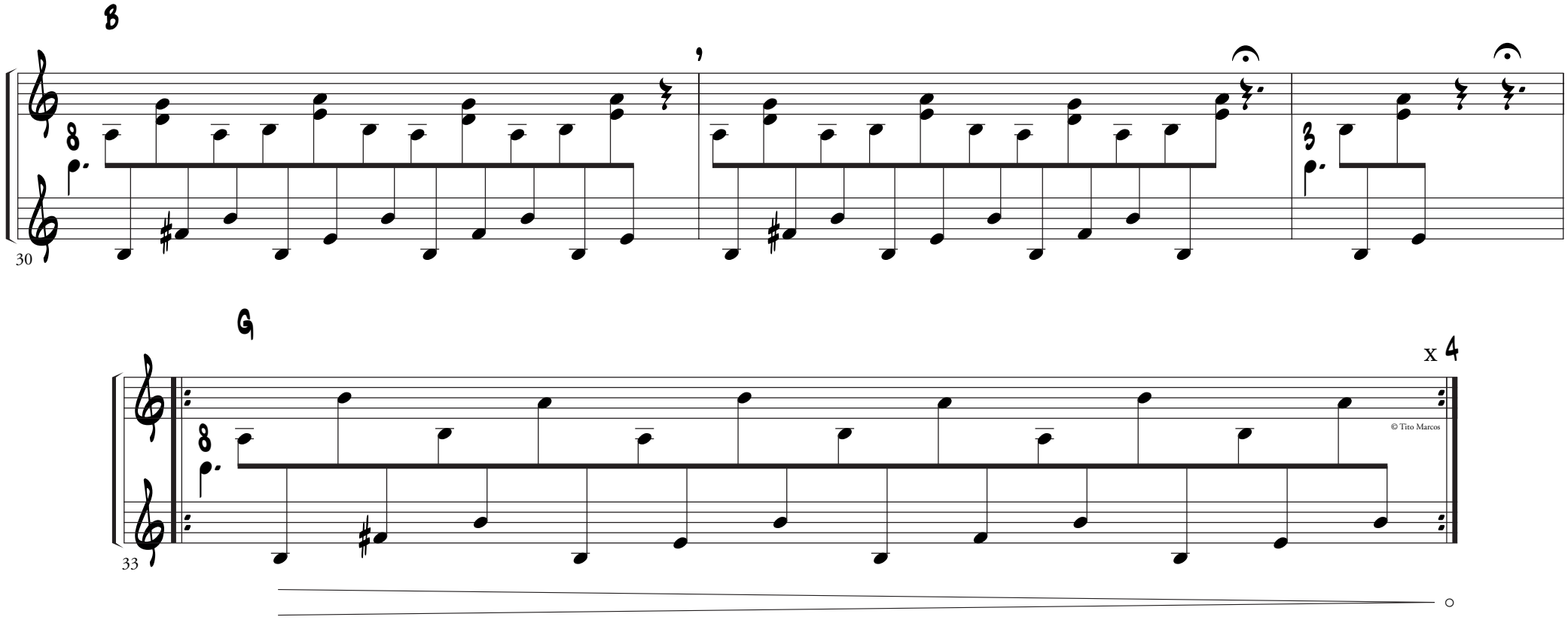




B




D
24
26
28


B
30
G
33
x 4
© Tito Marcos

Prueba de Lectura a vista

Curso 2006 /2007

A

MI = MIII

MIII= MI

B

C

D

E

x 3

expresivo

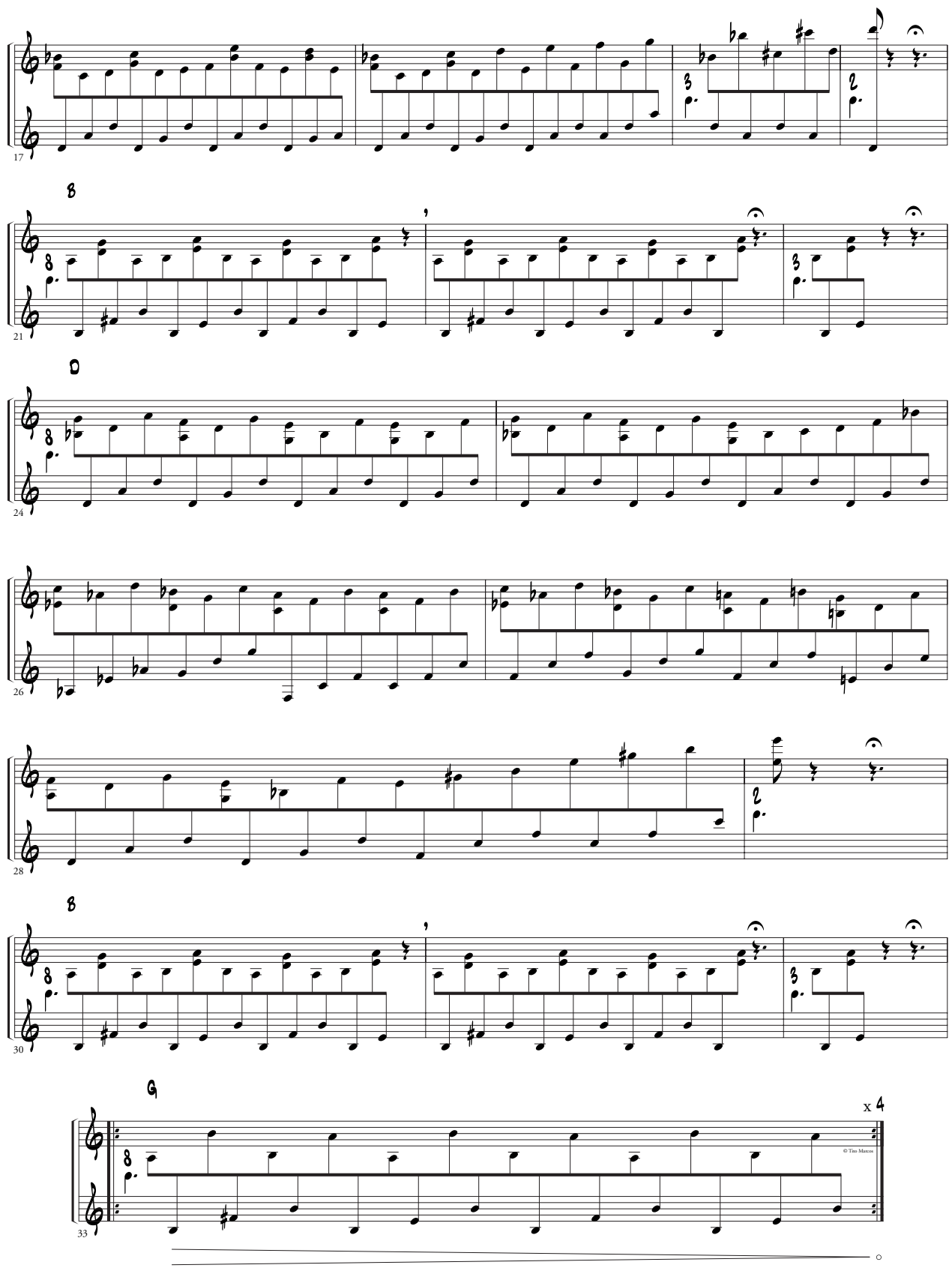
F

Seminario de Acordeón Prueba de acceso Curso 2006/07 Lunes 5 de Julio

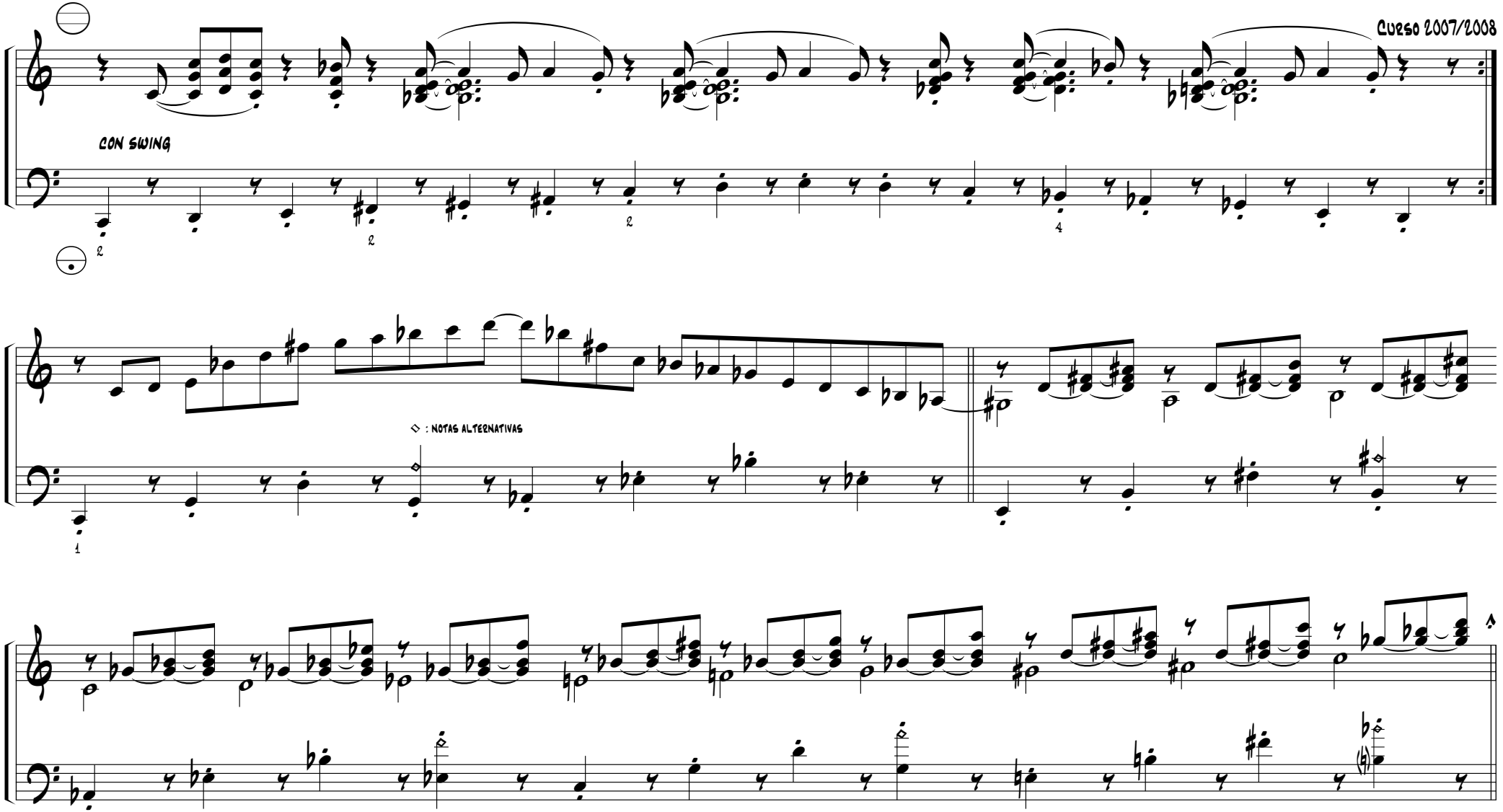
Metamorfosis: http://www.terra.es/personal3/tmc000

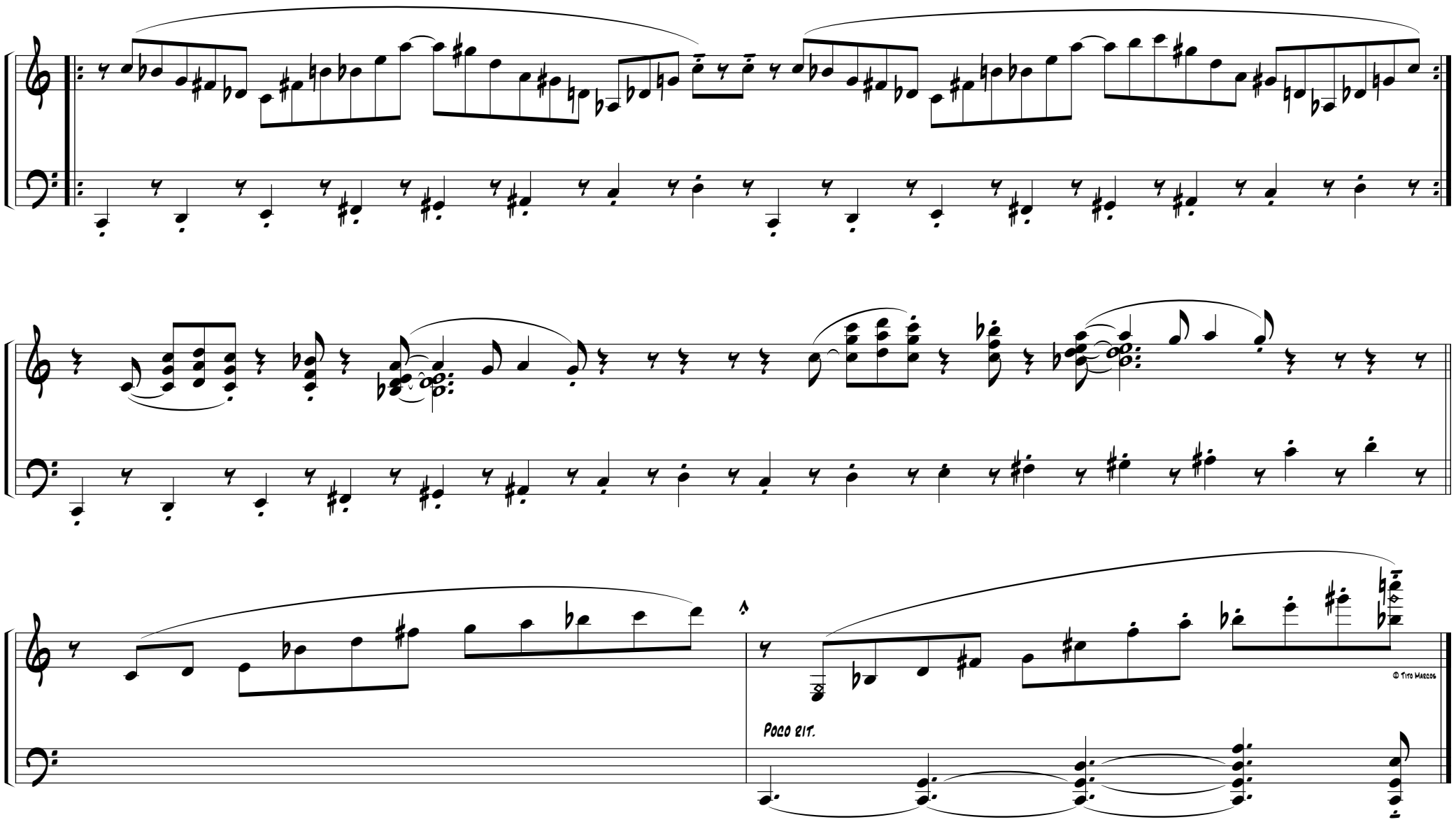
Programa : http://www.terra.es/personal/marco654

RCSMM: http://www.educa.madrid.org/web/csm.real.conservatorio.madrid


17
B
21
D
24
26
28
B
30
G
x 4
33
© Tim Marcos

Prueba de Lectura a vista




Poco rit.
© Tito Marcos

Prueba de Lectura a vista

Curso 2007/2008

con swing

Poco rit.

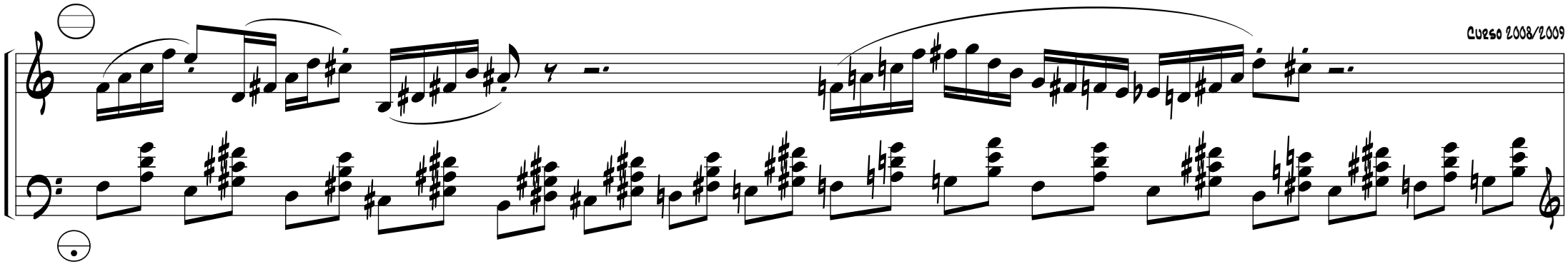
© Tito Marcos

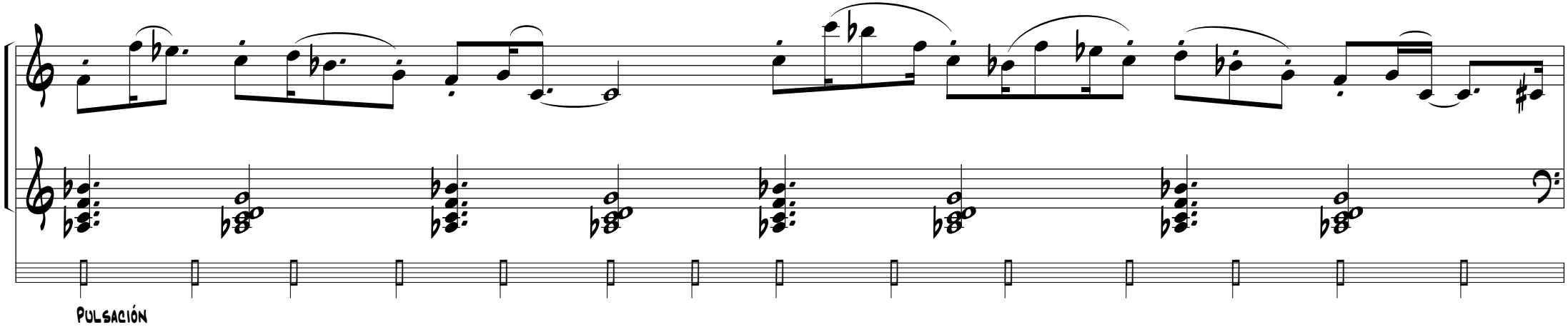
Seminario de Acordeón: prueba de acceso Curso 2007/08 lunes 2 de Julio

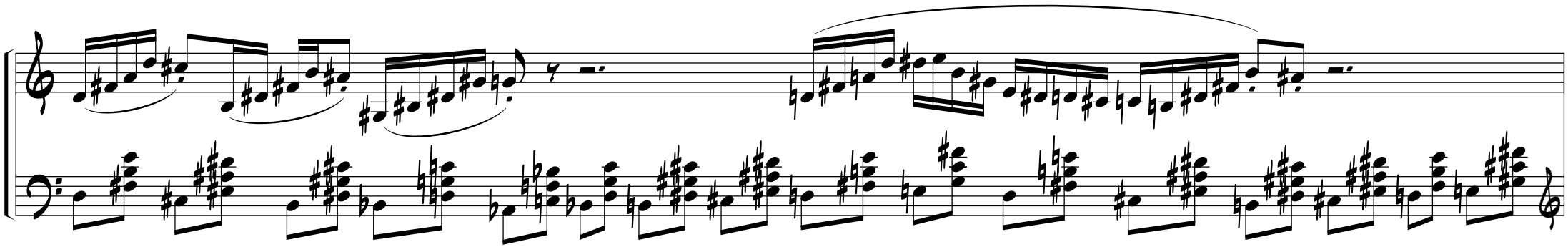
web: http://www.terra.es/personal/marcos54

Prueba de Lectura a vista

Curso 2008/2009





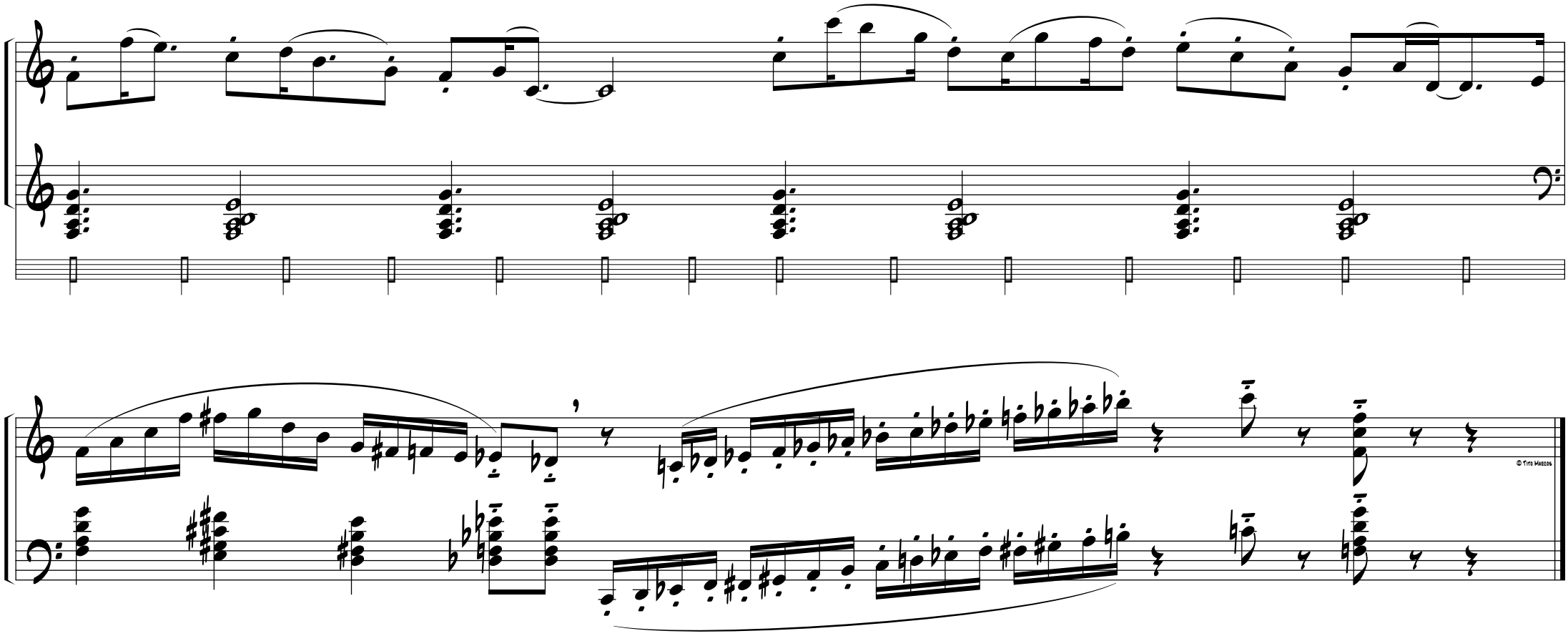


Seminario de Acordeón Prueba de acceso Curso 2008/09 lunes7 de Julio

http://acordeon.eresmas.net/meta4/lectura/home.html

http://acordeon.eresmas.net/acceso2002/1.html

http://www.terra.es/personal/marcos54



Seminario de Acordeón Prueba de acceso Curso 2008/09 lunes7 de Julio

http://acordeon.eresmas.net/meta4/lectura/home.html

http://acordeon.eresmas.net/acceso2002/1.html

http://www.terra.es/personal/marcos54

Prueba de Lectura a vista

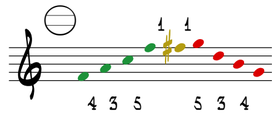
Curso 2008/2009

Pulsación

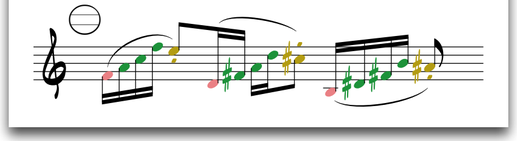
© Tito Marcos

Modelo armónico

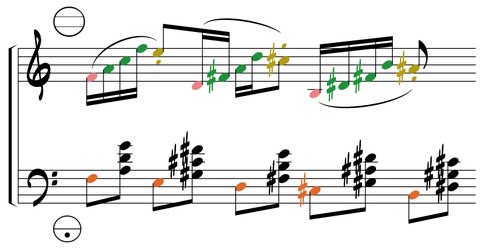
Articulación melódica



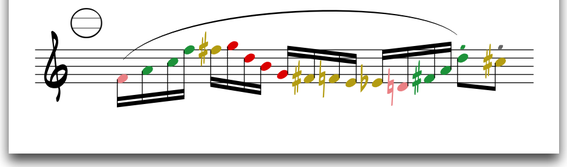
Desarrollo melódico: progresión A



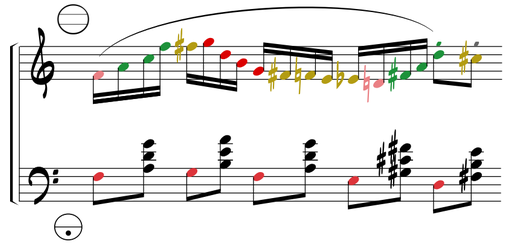
Elaboración múltiple: combinación A



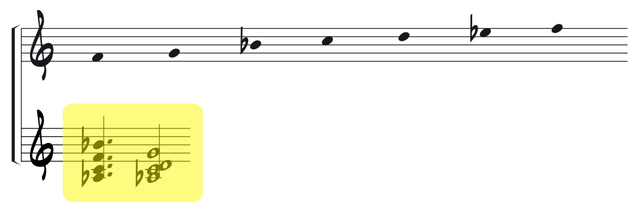
Desarrollo melódico: elaboración B



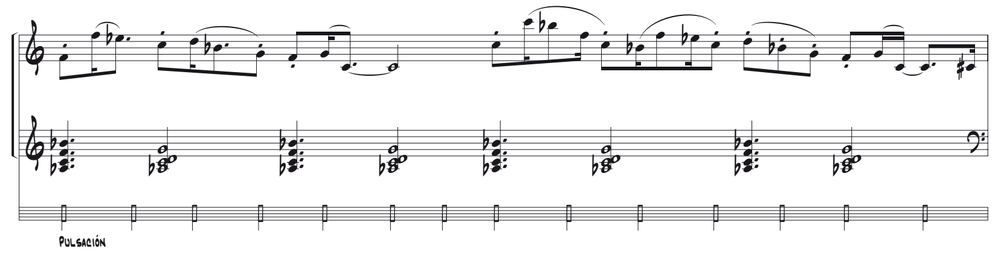
Elaboración múltiple: combinación B



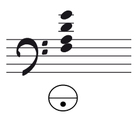
Modelo improvisación



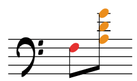
Ejemplo improvisación



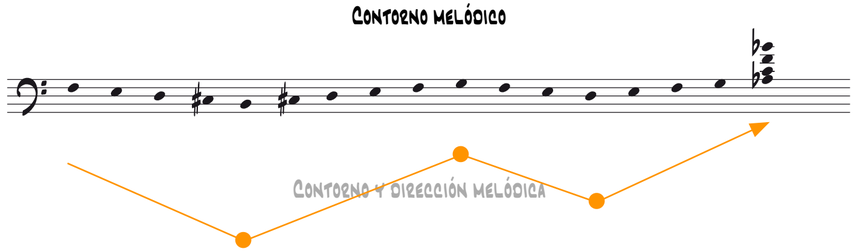
Modelo armónico



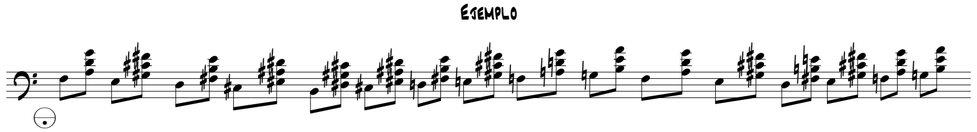
Articulación rítmica



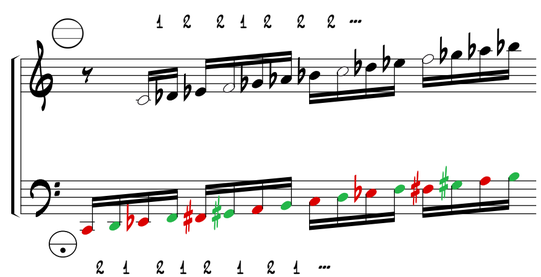
Contorno melódico



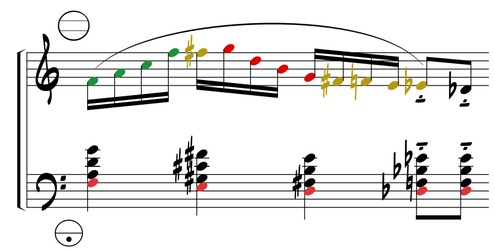
Ejemplo



Combinación de modos...

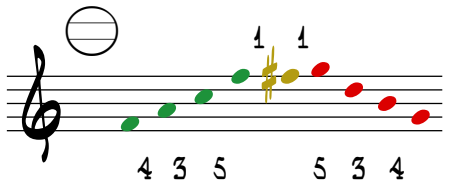


Elaboración múltiple: combinación B: conclusión...

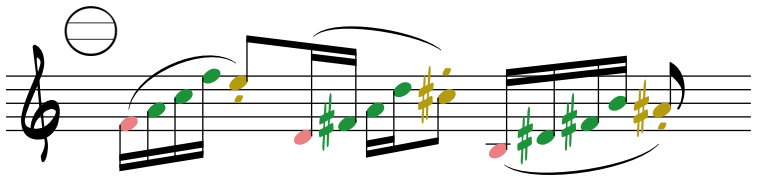


Modelo armónico

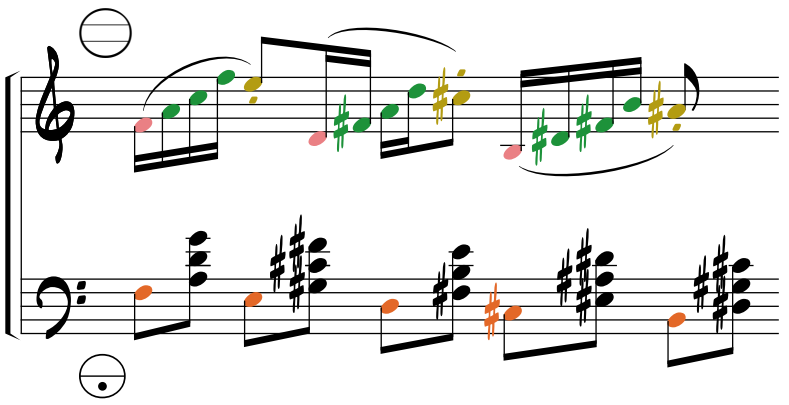
Articulación melódica



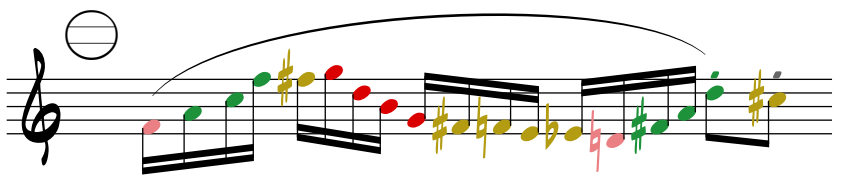
Desarrollo melódico: progresión A



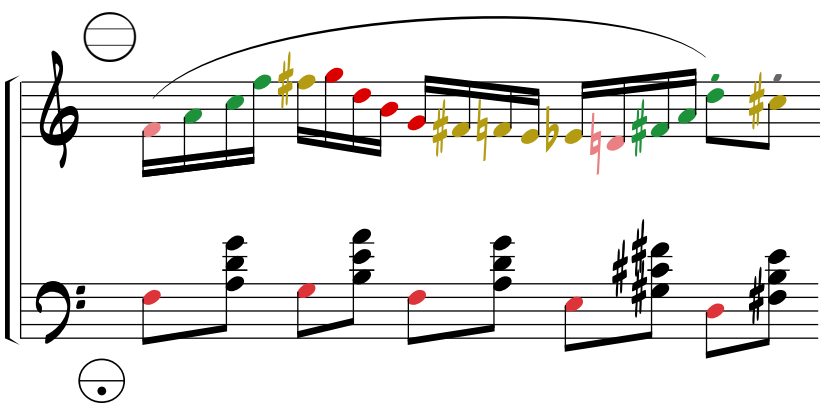
Elaboración múltiple: combinación A



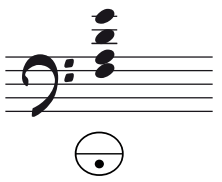
Desarrollo melódico: elaboración B



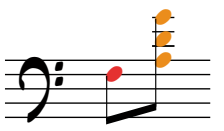
Elaboración múltiple: combinación B



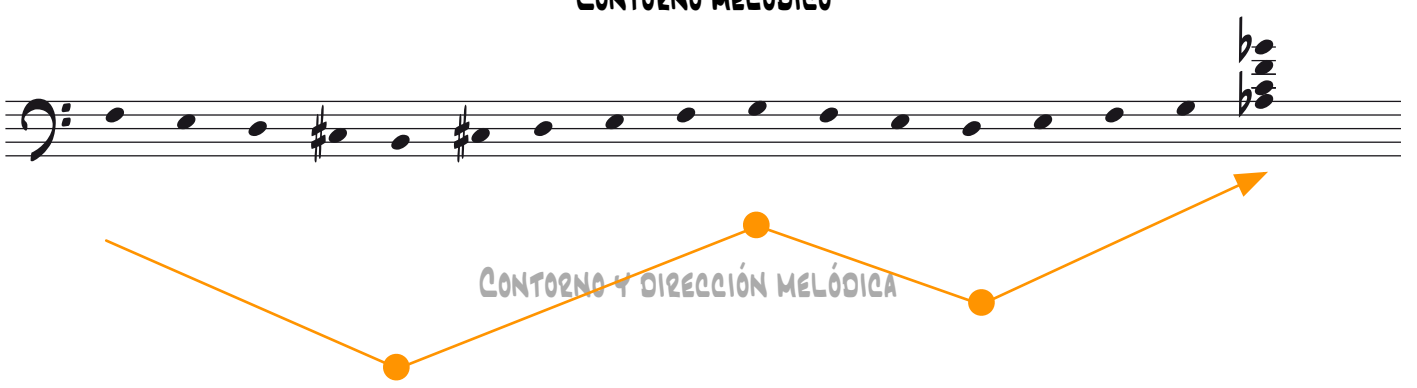
Modelo armónico



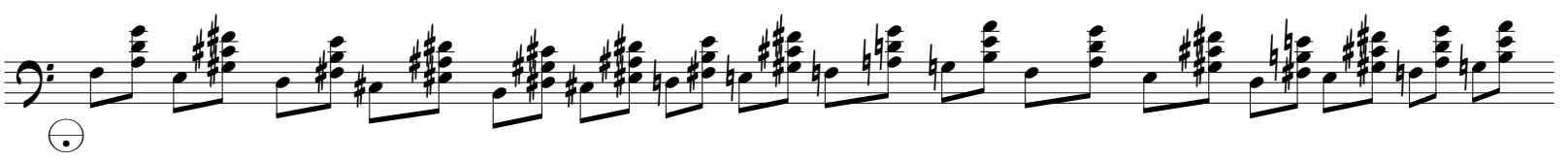
Articulación rítmica



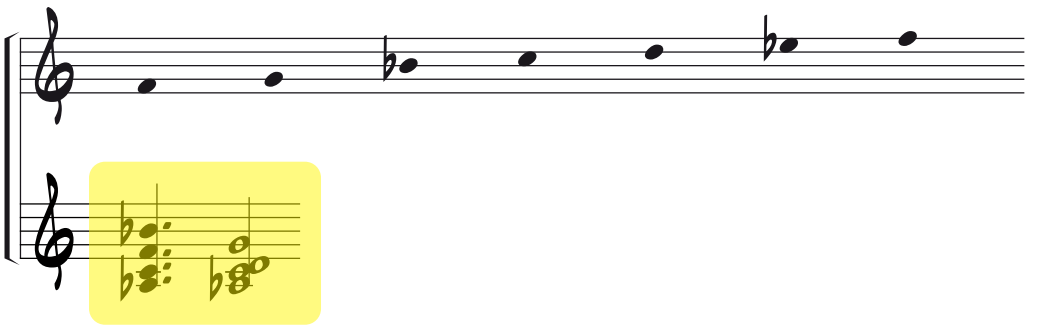
Contorno melódico



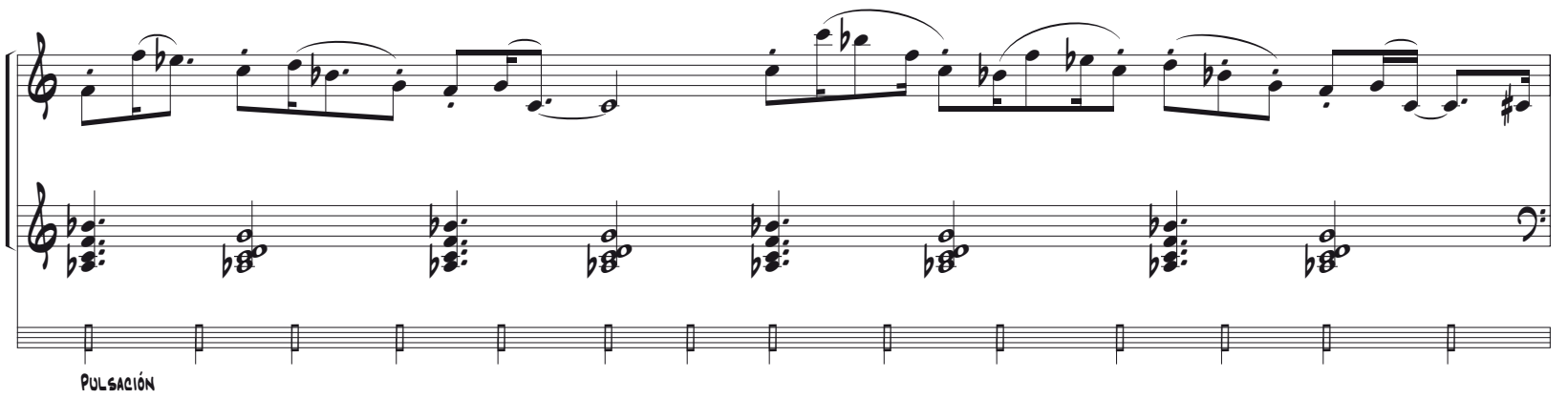
Ejemplo



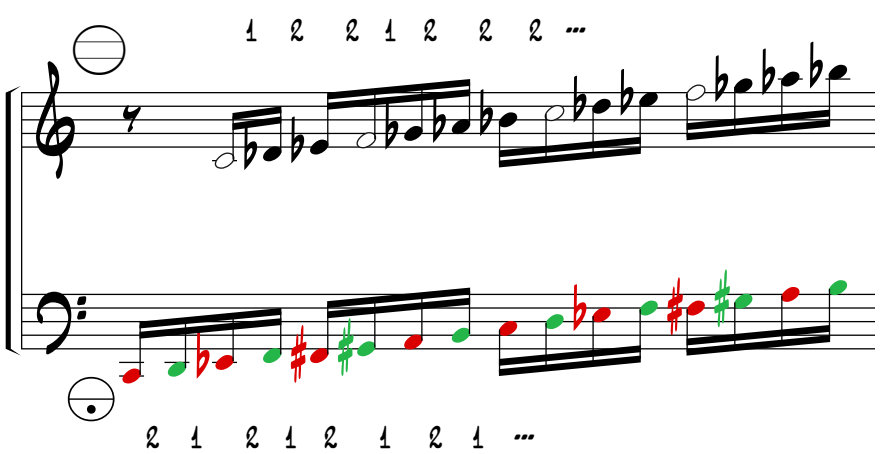
Modelo improvisación



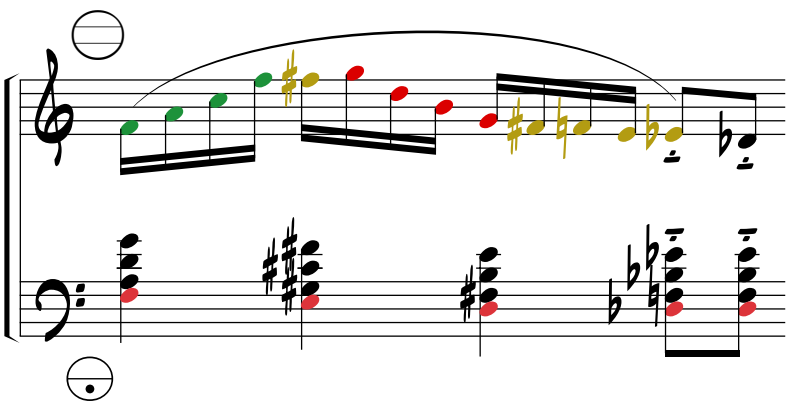
Ejemplo improvisación



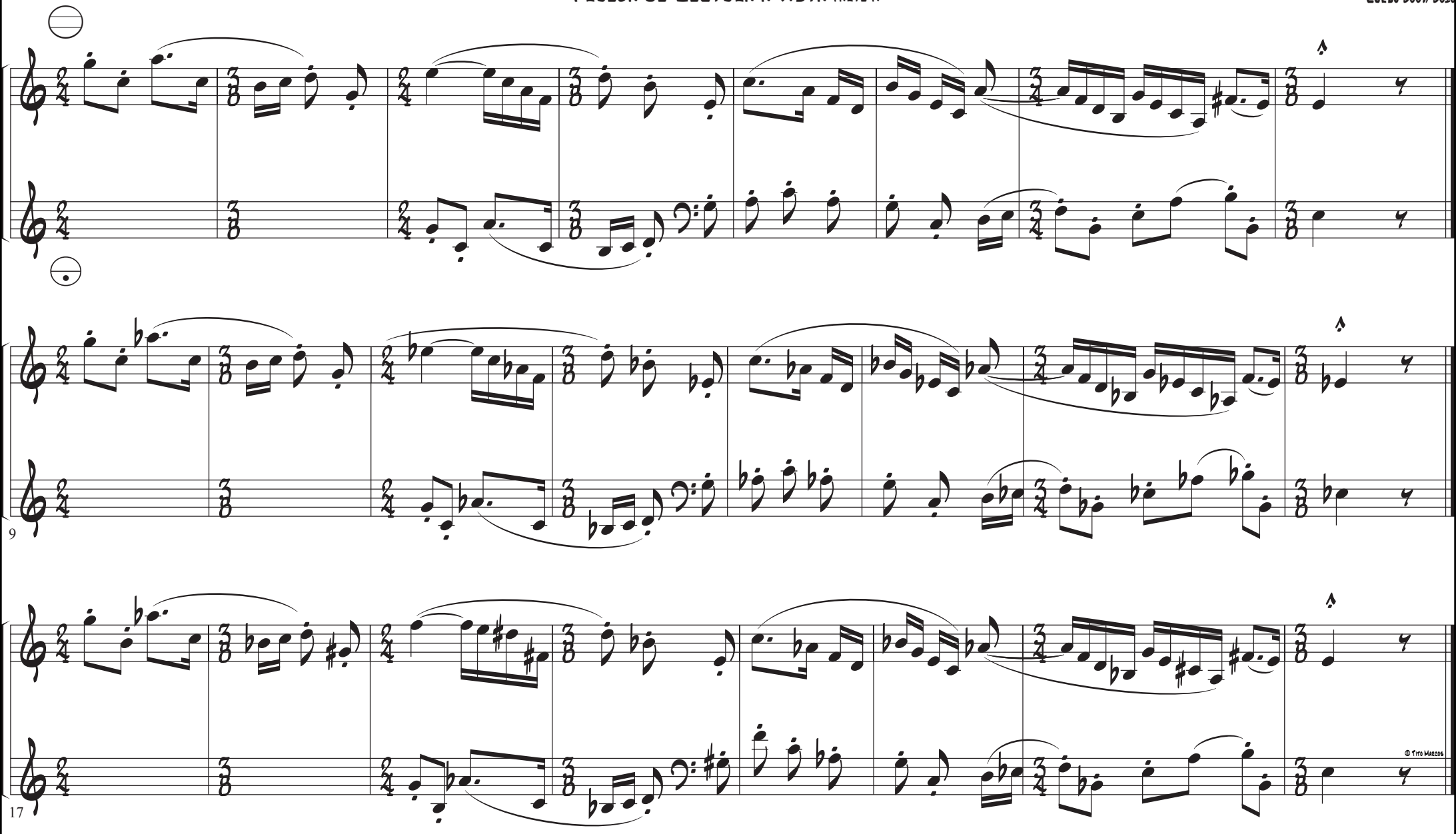
Combinación de modos...



Elaboración múltiple: combinación B: conclusión...



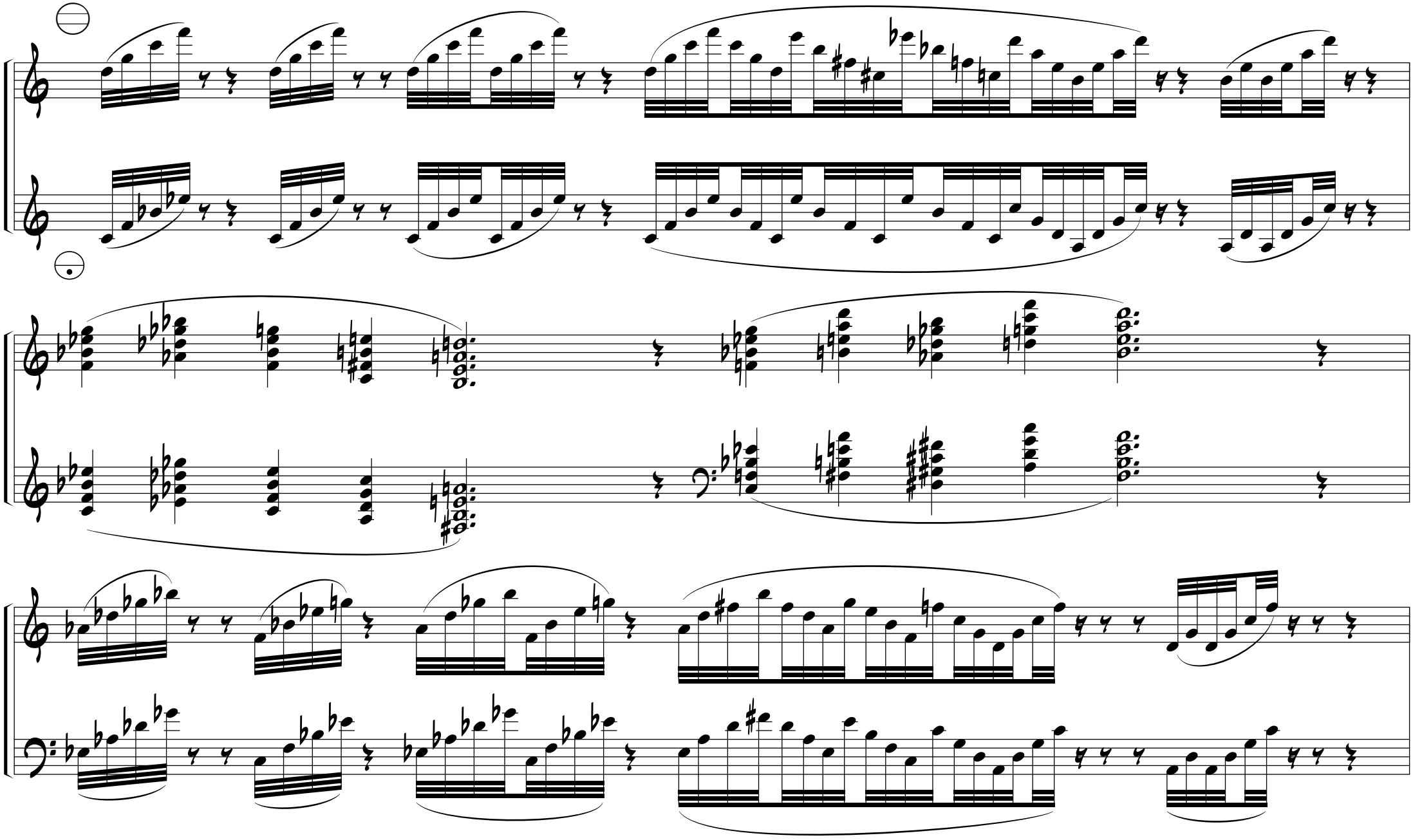
Prueba de Lectura a vista parte A [1]

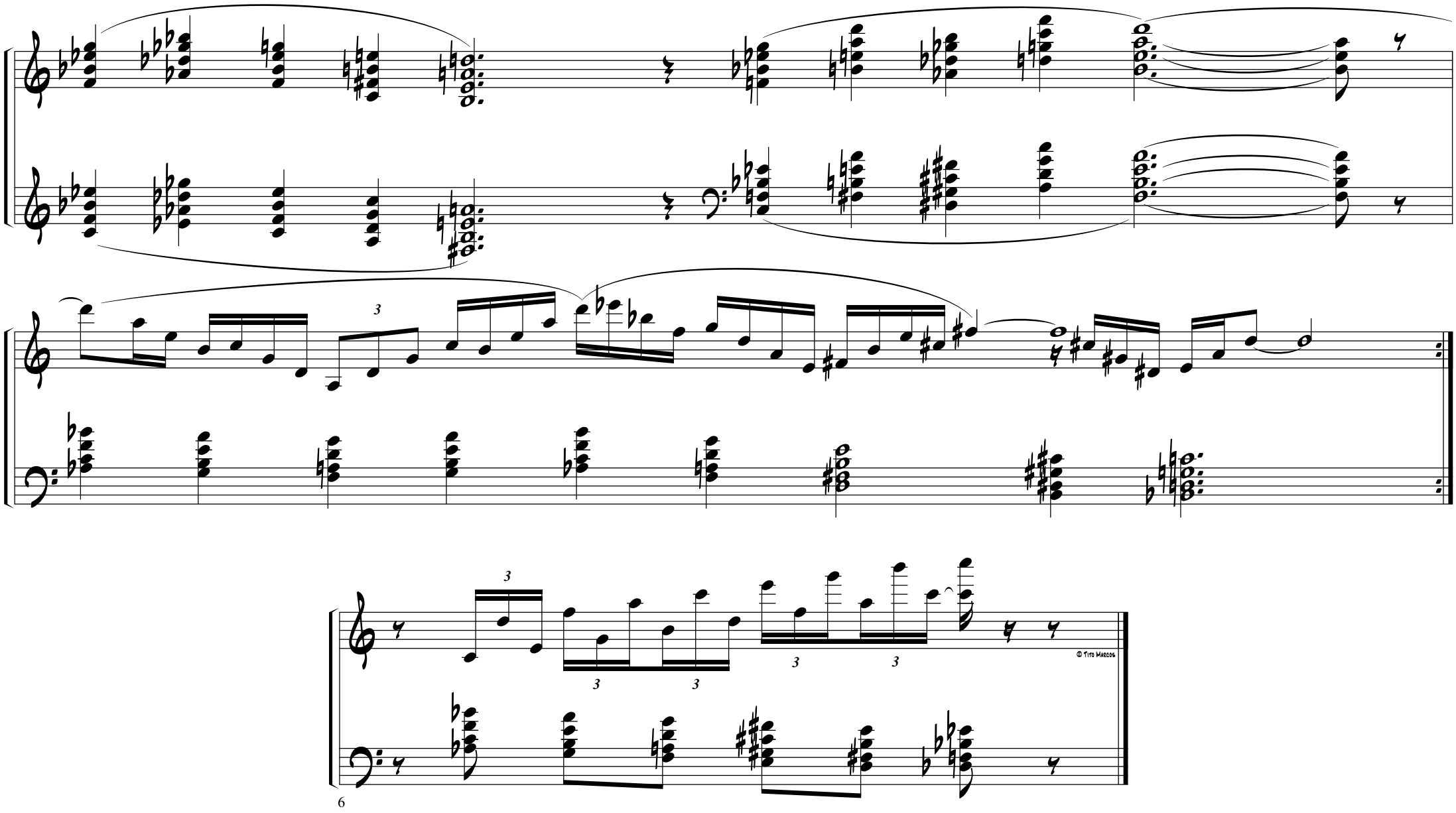


[1] Lectura a vista: para interpretar directamente, sin preparación previa

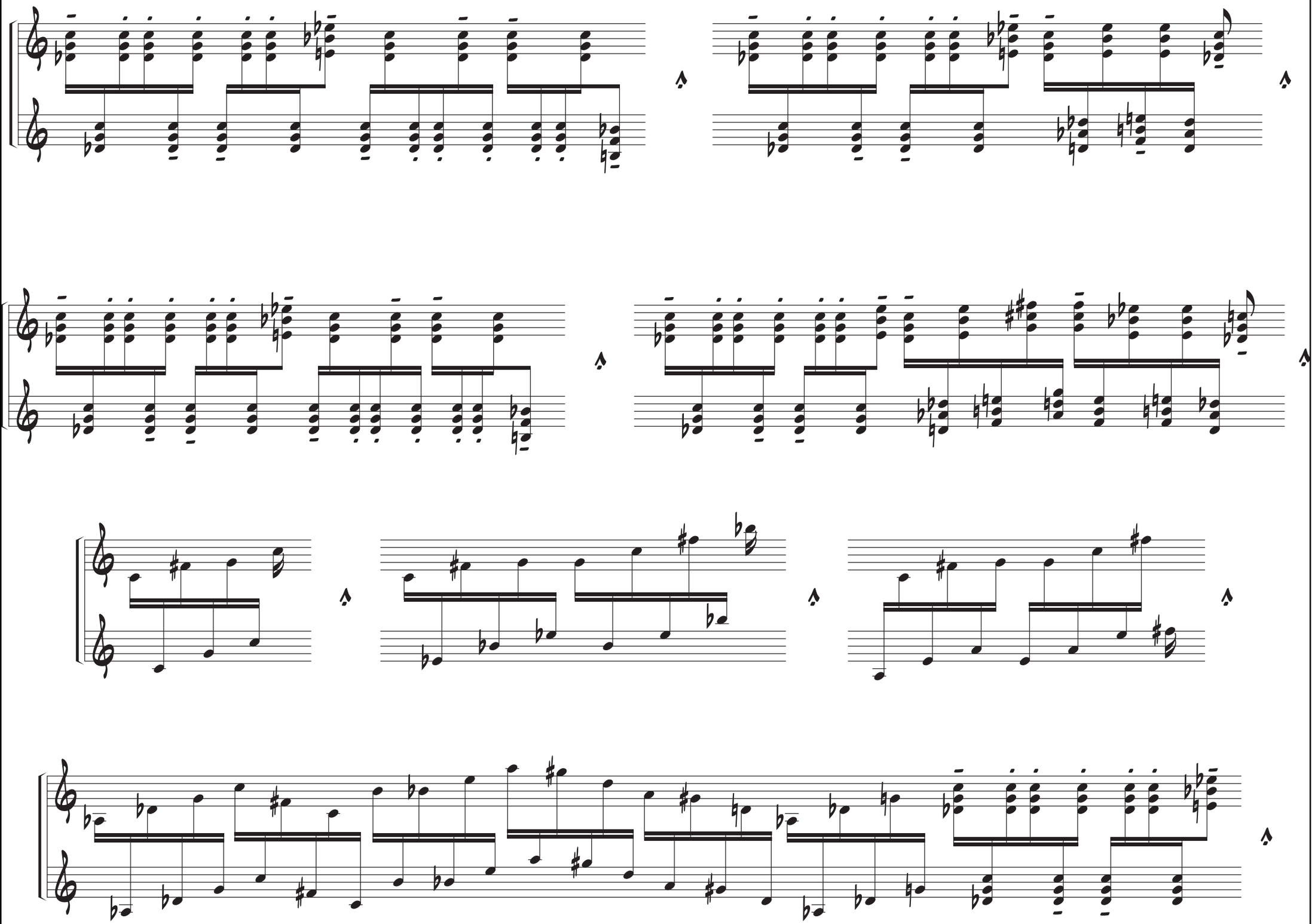
Prueba de Lectura a vista parte B

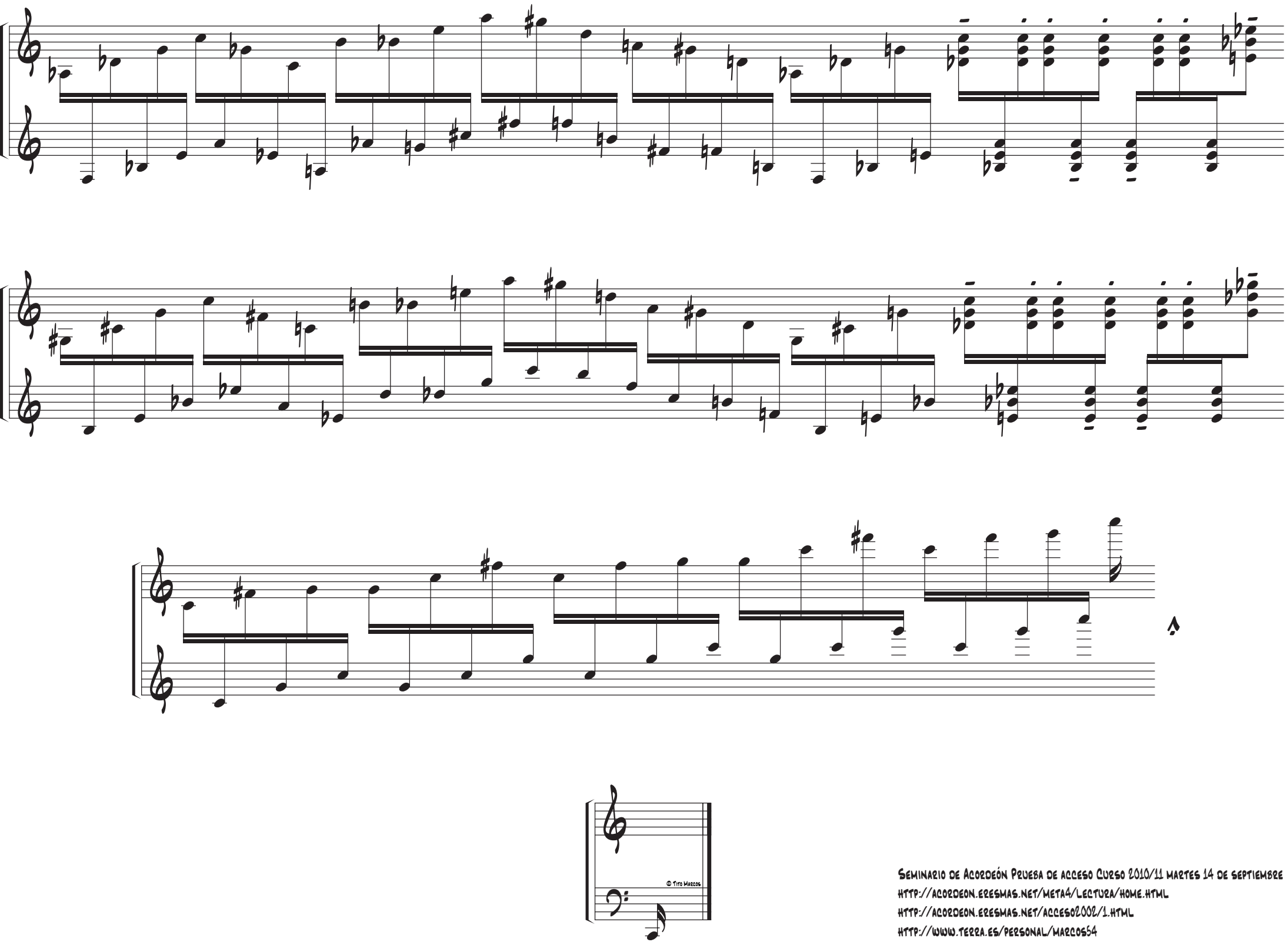
Curso 2009/2010





poco a poco stacc. y accel.

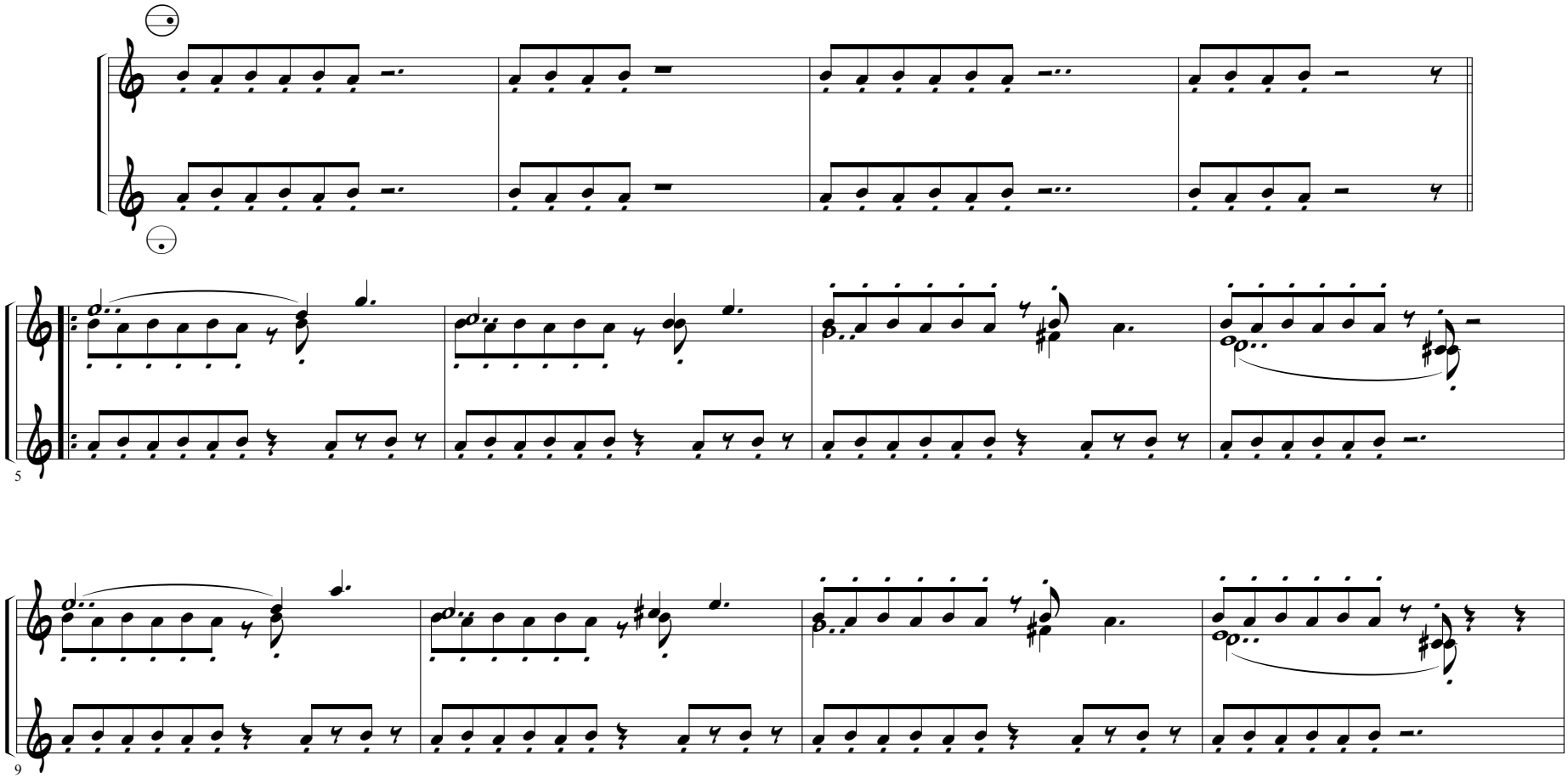




Seminario de Acordeón Prueba de acceso Curso 2010/11 martes 14 de septiembre
http://acordeon.eresmas.net/meta4/lectura/home.html
http://acordeon.eresmas.net/acceso2002/1.html
http://www.terra.es/personal/marcos54

Prueba de Lectura y Análisis

Curso 2011/2012

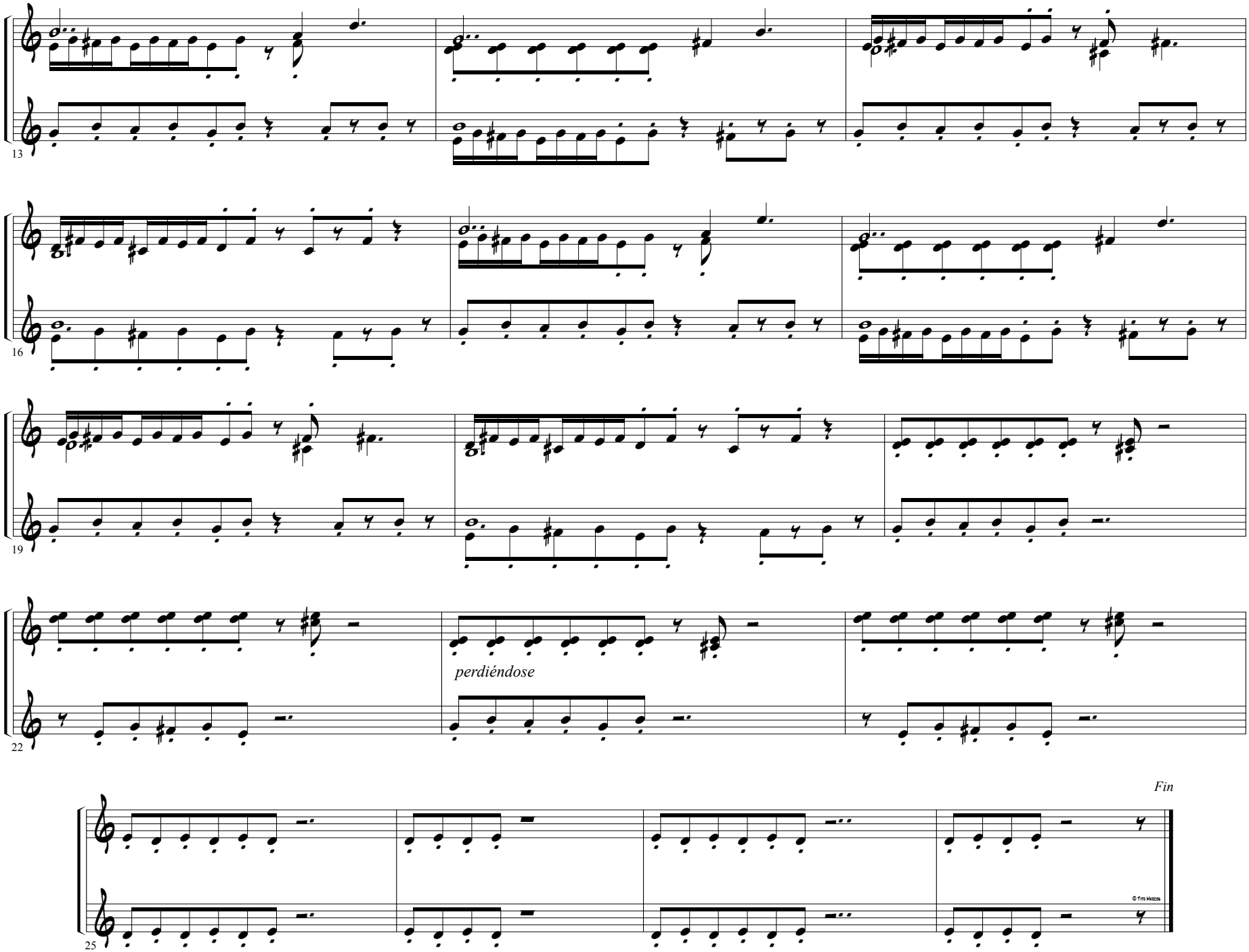


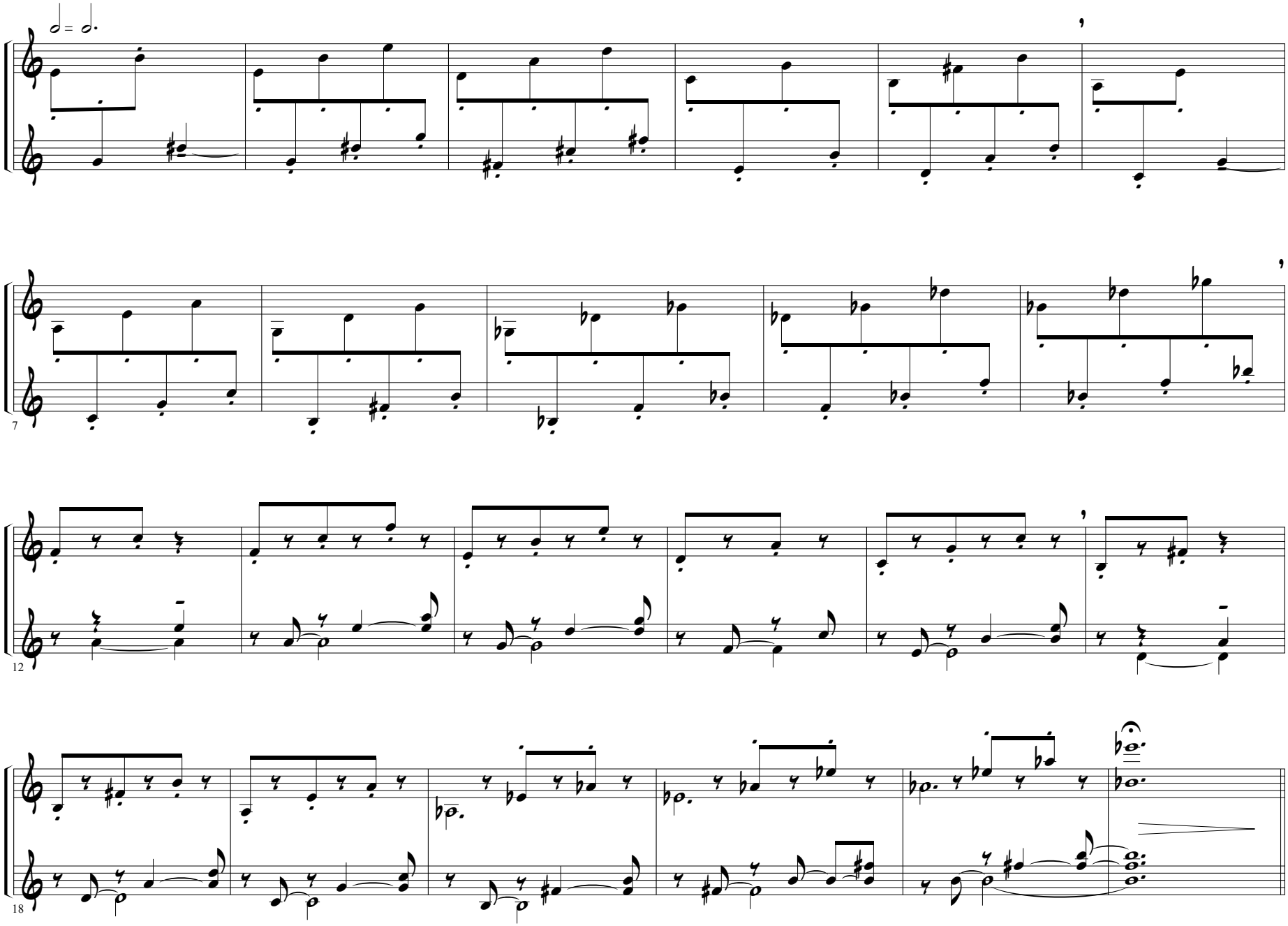
Seminario de Acordeón Prueba de acceso Curso 2011/12. Lunes 4 de Julio

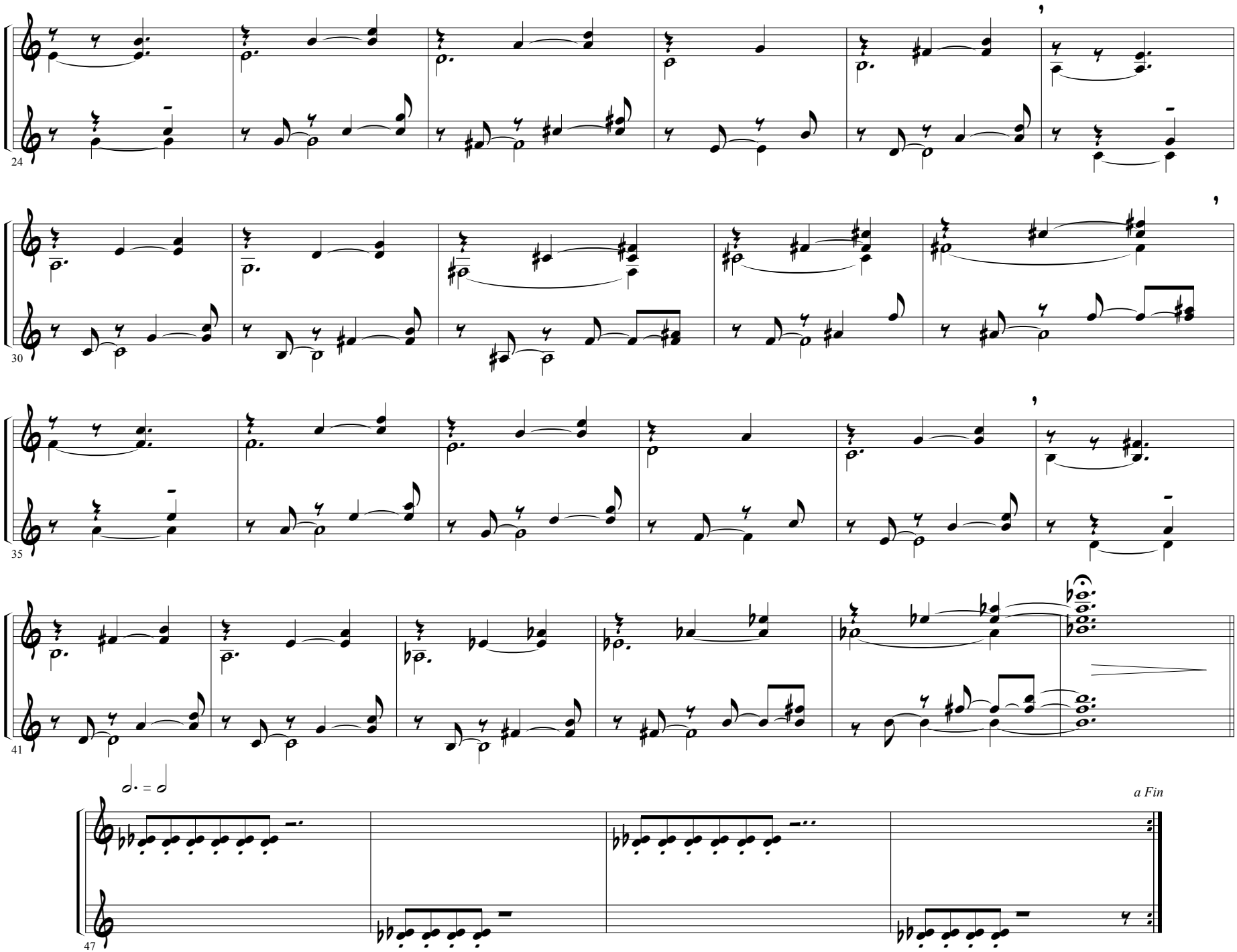
http://acordeon.eresmas.net/meta4/lectura/home.html

http://acordeon.eresmas.net/acceso2002/1.html

http://www.terra.es/personal/marcos54


13
16
19
22
perdiéndose
Fin
25
© Tino Mattos


7
12
18


24
30
35
41
47
a Fin

LECTURA A VISTA: consideraciones sobre un caso de "prueba de lectura a vista"

SEGUNDA PRUEBA DE ACCESO LOGSE (Curso 02/03):

Fecha de la prueba: 3/7/2002.

Lugar: Real Conservatorio Superior de Música de Madrid.

Obra: *Prueba de lectura a vista* Curso 2002/2003

Condiciones de la prueba: 10 minutos de lectura (con instrumento, sin hacerlo sonar) previa a la interpretación.

Baremación: 70% interpretación, 15% análisis y 15% lectura a vista.

Análisis: Obra: *Sonata fantasía* (primera hoja)

Alumnos presentados: 2 (pasan los dos). Tres preinscritos (todos botones en MI)

Modalidad instrumental: botones

Planteamientos

La Obra, original, compuesta específicamente para la prueba se basa en dos consideraciones principales:

Modalidad instrumental: MI/MIII. Se excluye el MII (incluido en la prueba de análisis) y se considera el MI como *genérico* (teclas y/o botones)

Función (objetivo) de la prueba: valoración sobre el conocimiento de contenidos conceptual/procedimentales, especialmente: rítmicos, armónicos y estrategias procedimentales relativas a la tarea en cuestión.

Contenidos observados

Comprensivos: dirigidos hacia la comprensión de la Obra como ordenación de ideas (unidad) con un fin estético/expresivo.

Expresivos: los contenidos expresivos, algunos indicados explícitamente (marcas de expresión), son introducidos como el elemento de mayor dificultad de realización puesto que su ejecución implica un nivel comprensivo más general e integrado y un mayor control de los elementos (tanto conceptuales como motores) requiriendo una mayor profundidad (tiempo…) del procesamiento. De ahí su incompatibilidad con el concepto más *mecánico* de "lectura a vista", que hace que en algunos casos pasen desapercibidos o, en el peor de los casos, se omitan deliberadamente…

Procedimentales: estrategias: creación de un plan en función de las condiciones de la prueba (ver arriba), procedimientos derivados del análisis guiado por los datos o guiado conceptualmente (abajo/arriba o arriba/abajo respectivamente), etc. La Obra está pensada, por concepciones pedagógicas y metodológicas, para que se facilite su procesamiento (tanto motor como comprensivo) a través de un análisis guiado conceptualmente (top/down). Ejemplo: en los compases 7/8, escribir el número del dedo que cambia la posición del acorde en el MIII (2 o 5) o sea, digitar los cambios de posición (estrategia de memorización visual), puede ayudar a resolver la textura rítmica de tal fragmento y del siguiente, facilitando la automatización (estrategia de liberación de atención…) del diseño rítmico/motor en el MIII. Para ello el "lector" deberá primero "comprender" (agru-

pamiento de entrada/salida) las dos posiciones en que se basa el acompañamiento (inversión una de la otra) y seguidamente integrar este esquema rítmico (distribución de tres sonidos en dos posiciones) dentro de la pulsación del esquema métrico (12/8) con el fin de automatizarlo e integrarlo finalmente con el esquema rítmico/armónico en progresión del MI (estrategias de ordenación rítmica).

Motores (repertorio motor): La Obra hace hincapié en la coordinación rítmica entre manuales de esquemas motores básicos *(primitivos motores)*: octavas, quintas, inversiones, progresiones o transportes (cromáticas, modales, terceras menores, etc.), etc. Aquí habría que tener en cuenta las diferencias topográfico/motoras de las distintas modalidades de MI (teclas/botones) que, por ejemplo, en los compases 7/8 (MI), facilitaría la realización del motivo armónico en progresión en un manual de teclas, propiciando un agrupamiento de salida (motor) más simple que en un manual de botones (a pesar de la mayor capacidad de transporte del mismo…). Tanto este como otros problemas inherentes a la concepción heterogénea del instrumento deberían tenerse en cuenta en la realización de este tipo de pruebas debido a la transcendencia de las mismas…

Rítmico/polirrítmicos: contenidos polirrítmicos planteados tanto desde su perspectiva gráfica, (escritura/percepción visual), como desde su distribución y coordinación entre manuales. En general, excepto en la introducción, el MIII tiene un carácter más *automatizable*, más de *fondo* (requiriendo más práctica intensiva…), siendo el MI el que consume más "atención rítmica".

Armónicos: Se tienen en cuenta distintos elementos: modales (MIII c. 1), armonía de quintas (MI cc. 1, 2 y MIII c. 3…), armónico tonales (MI c. 7/8), etc.

Desarrollos estructurales: progresiones cromáticas (MI c. 1, MIII c. 3), tonales (MI cc. 7/8), transporte: de tercera MI/III c. 11/12, etc.

Lectura a vista…: aunque pensada a un *Tempo* de 60, se ha omitido tal indicación (eliminando el condicionamiento temporal) con el fin de que el intérprete resolviera el problema del *Tempo* en función de diversos valores: expresión de unidad, calidad interpretativa, valores estéticos, etc., en función de sus capacidades de "lectura".

Topografía sonora: Se tienen en cuenta las topografías sonoras básicas en ambos manuales: cc. 1, 2, 7/8, etc. de manera que se facilite en lo posible el agrupamiento de salida (motor). Por ejemplo, en los cc. 1/2 MIII, el "lector" deberá procesar ambos compases como una unidad junto con su contorno y dirección melódicas, liberando el máximo de atención de la misma.

Valoración

La evaluación debería considerarse como elemento complementario dentro de la Prueba General (15%) teniendo en cuenta, entre otros, los siguientes valores:

Velocidad de lectura: desde la perspectiva (como expresión) de la velocidad comprensiva

Capacidad de síntesis conceptual/motora: agrupamientos de entrada/salida (conceptual/motora).

Capacidad de análisis: tanto de la situación global de la prueba, como de los detalles de su realización.

Análisis: rítmico (polirrítmias), armónico (quintas, modal, tonal, etc.), desarrollos (procedimientos compositivos), estructural (texturas, forma, etc.), etc.

Coordinación rítmica: coordinación e independencia de los manuales desde la perspectiva de su control rítmico: MI/III c. 7

Automatización motora: velocidad de asimilación: cc. 5, 7 MIII

Capacidad de procesamiento "arriba/abajo" (guiado conceptualmemte), evidencia de sus “conocimientos previos”.

Repertorio motor: disponibilidad de esquemas motores a los que se adapten (o con los que se identifiquen) los diversos motivos musicales de la Obra.

Capacidad de lectura analítica: con el objeto de expresar valores estéticos: estructuración y articulación de las ideas y secciones, puntos de tensión expresiva, seguimiento del contorno y movimiento melódico, etc.

Observaciones

Falta de estrategias cognitivas y procesamiento guiado conceptualmente.

Falta de "expresividad" (como expresión de la falta de comprensión): en general se omiten las indicaciones (marcas) expresivas (tanto implícitas como explícitas) a causa de un análisis guiado básicamente por los datos (abajo/arriba) que imposibilita (debido a las limitaciones temporales de la prueba) la llegada a los esquemas comprensivos generales, especialmente en obras donde las referencias a los conocimientos previos del alumno son limitadas.

Posible falta de una ordenación y estructuración de los conocimientos previos en el alumno que permitan (en este tipo de pruebas) una rápida y clara activación en la MLP (memoria a largo plazo) de los contenidos (conceptuales y motores) cuando estos son identificados en el procesamiento dentro de la MO (memoria operativa).

Ejemplo de estrategia:

No se tienen en cuenta los procesamientos más automáticos: Manuales, Registración, Compás (métrica), tonalidad (armaduras), etc.

Se parte de un procesamiento guiado conceptualmente (arriba/abajo): búsqueda de esquemas unificadores: armónicos, rítmicos, estructurales, etc., alternándose con el procesamiento contrario (guiado por los datos), cuando el agrupamiento lo requiera, tanto de entrada (comprensivo) como de salida (motor), liberando atención mediante estrategias de: “troceo” (*chunks* más pequeños)/repetición (automatización)/unión (*chunks* mayores de salida), repetición acumulativa, etc.

Elemento unificador estructural: dos secciones:

1ª: 5 ideas, la primera como elemento con función introductoria/reexpositivo/conclusiva

2ª: desarrollo (dinámico…) conclusivo de la 5ª idea.

Elemento unificador del lenguaje: armonía de quintas: acorde de quintas: armónico/arpegiado

Desarrollo en MI: armónico, movimiento cromático: cc.1, 2

Desarrollo en MIII:

1º: armónico (arpegiado-acumulativo-), movimiento cromático: cc. 3/4

2º: desarrollo en dos posiciones (octavas): cc. 5/12 (integración métrica, automatización…, marcas visuales en los cambios de posición, etc.); ver ejemplo en el punto 3 de los Contenidos.

Serie modal en MIII: cc.1/2; ver último punto de los Contenidos.

Desarrollos rítmicos: integración rítmica de los elementos dentro de la métrica del compás (12/8)
integración métrica: MI cc.3/4
integración métrica: MI cc.5/6
integración métrica: MI cc.7/8
integración métrica: MI cc.9/10

Desarrollos polirrítmicos de las 5 ideas

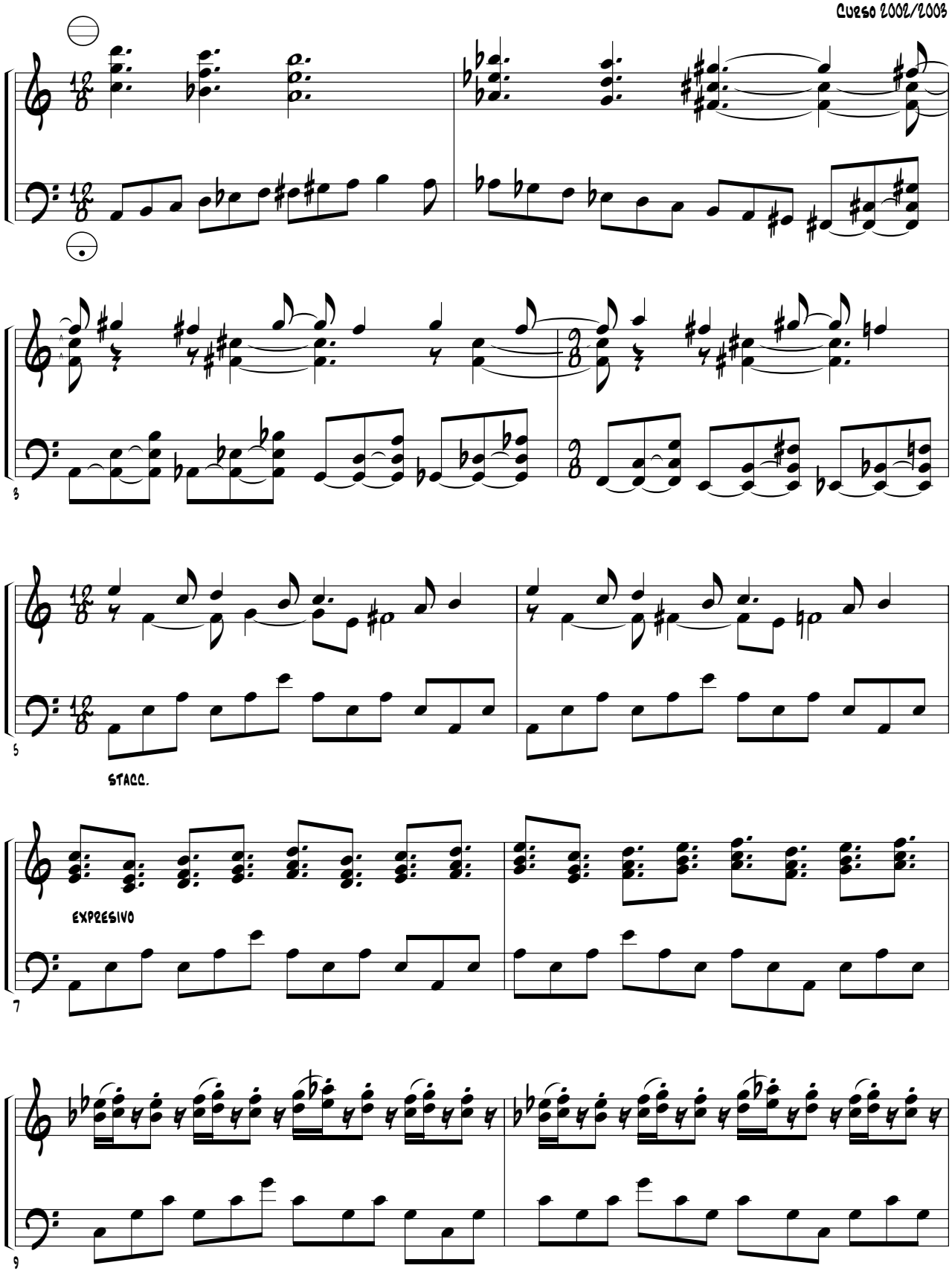
Distribución temporal de dificultades en función del procesamiento anterior dirigido hacia el objetivo final en función de las limitaciones temporales…

Etc.

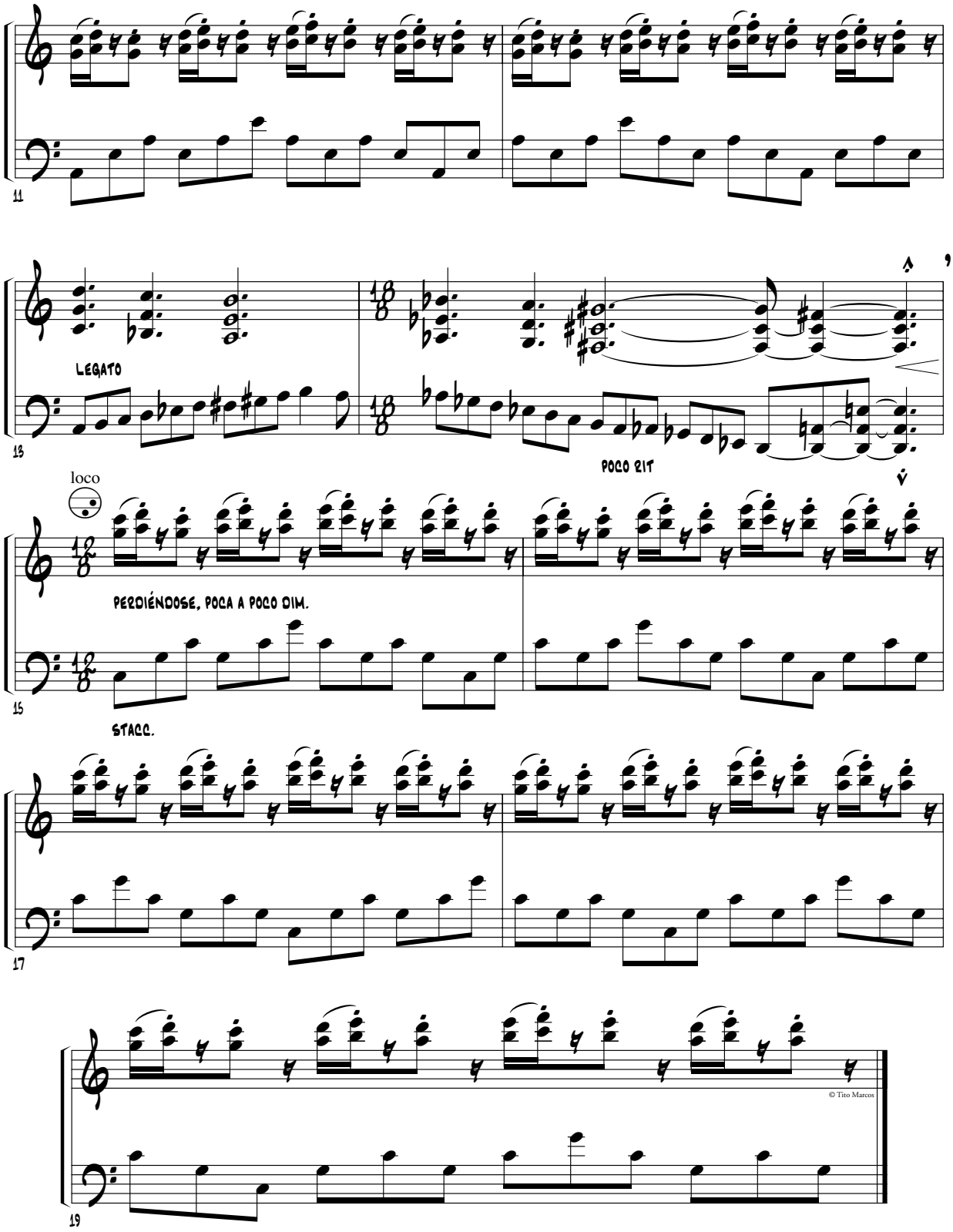
Evidentemente las estrategias se configurarán en función de los esquemas y niveles de conocimiento, procedimientos, estrategias, experiencia y práctica en este tipo de pruebas, estados internos (motivación, concentración, etc.), factores, que, entre otros, deberán concurrir hacia las demandas de la prueba, a menudo mal definidas por parte de los tribunales encargados de su valoración…

Prueba de Lectura a vista

Curso 2002/2003



1


11
LEGATO
13
POCO RIT
loco
PERDIÉNDOSE, POCA A POCO DIM.
15
STACC.
17
© Tito Marcos
19

Acordeón y lectura a vista

Introducción

Pruebas de acceso Logse

Contexto legal

· Obras para las pruebas de acceso: Cursos 2002/2010 formatos: HTML, y

Material de trabajo:

Material de trabajo: Kleine Stücke für Akkordeon Fughetta 3 ricercari Impertinence

BIBLIOGRAFÍA

INTRODUCCIÓN

La lectura a vista, contemplada como contenido de la asignatura **Repentización, Improvisación y Acompañamiento,** dentro del currículo del grado superior de las enseñanzas de Música, plantea algunos problemas tanto desde el punto de vista de su concepción como de su enseñanza y función pedagógica. Con este trabajo pretendemos iniciar un estudio de carácter interdisciplinar donde se analicen concepciones, metodologías y posibles finalidades y funciones de esta materia en el marco del aprendizaje instrumental y en concreto del acordeón (tema específico de nuestro interés), en sus distintas modalidades.

Debido a su complejidad hemos comenzado limitándonos al ámbito de aplicación de la *enseñanza LOGSE* en la comunidad de Madrid, teniendo en cuenta los distintos niveles de enseñanza (elemental/medio/superior) y su próxima impartición (prevista para el año académico 2003/2004) en los Cursos 3° y 4° (12 créditos -120 horas-) del ciclo superior.

Por supuesto, este trabajo está abierto a cualquier tipo de colaboración personal y desde cualquier área de investigación.

A continuación se presentan unos puntos de arranque, a modo de índice temático a partir de los cuales se irán organizando los temas desarrollando el material:

Concepto de "*lectura a vista*":

Como indicador del nivel de desarrollo global (interdisciplinar…) de la capacidad de aprendizaje (capacidad correlacional…):

Facilidad para "leer" repertorio (factor velocidad…)

Indicador de "repertorio motor" y técnica instrumental

Indicador de la capacidad de "agrupamiento": de entrada (comprensivo) y de salida (expresivo/motor)

Facilidad para "estudiar" (factor tiempo…)

Indicador de la capacidad de recursos para *adaptarse al objetivo*, disposición de variedad de procesos y estrategias, etc.

Etc.

Como capacidad para *leer* a un determinado tipo de escritura con uno o varios manuales combinados (modalidad instrumental): MI, MIII, MII, MI/II, MI/III, etc.

Como determinante del factor "Tiempo"…como variante de la lectura cantada (*solfeo*): igual agrupamiento de entrada/distinto agrupamiento de salida (vocal/*subvocal*-motor/*submotor*)

Concepción de la lectura como *lectura comprensiva* o como *decodificación* de símbolos

Concepción LOGSE…

Características de la "lectura a vista" en el acordeón:

Tres manuales combinables

Dos tipos de escritura: MI/III y MII, éste con distintas notaciones…

Problemas derivados de la falta de estandarización de las *infraestructuras no sustituibles* (D. A. Norman, *El ordenador invisible*, Paidós 1998, p. 139)

Diversificación de *Pedagogías…*

Etc.

Tipos de lectura: características

Musicales: melodía, ritmo, armonía, etc.

Instrumentales: manuales visuales: un sistema (*lineal*), dos sistemas (*zigzagueante*)

Interna: movimientos oculares regresivos: más comprensión…; *externa*: sin regresiones… (énfasis en el aspecto expresivo más que el comprensivo…)

Etc.

Planteamientos pedagógicos:

Material que facilite el procesamiento arriba/abajo.

Adaptación del material al conocimiento del alumno.

Ejercicios de decodificación específicos del lenguaje acordeonístico: alturas, acordes, distribución de las partes entre los manuales, etc.

Práctica dirigida al desarrollo de la lectura a vista de las características más empleadas en la grafía del repertorio acordeonístico.

CONSIDERACIONES:

Facilidad: factores: Distinta *facilidad/velocidad* de agrupación *visual/comprensiva* y *facilidad/velocidad* de *agrupación/expresión* motora.

Análisis de la *audición* (feedback auditivo): como factor facilitador de la *visión*…: ***inferencias*** sonoras y *visuales*

Diferencias del lector experto y el inexperto (iguales limitaciones visuales-distinta cantidad/calidad de procesamiento): en qué se diferencian, cómo desarrollar los procedimientos que emplea el experto (menor regresión, mayor agrupamiento, etc.): creación de ejercicios: ver ejemplos en música original…: selección de material

instrumentales: en función del tipo de manual

temporales: cantidad de información (*bits*…)

musicales: tipo de información, texturas, lenguajes, esquemas compositivos, etc.

Ejercicios (desarrollo del agrupamiento de entrada y de salida):

Tocar cada parte (manual/mano) procesando sólamente un parámetro: ver velocidad de lectura: notas, sin ritmo, en un solo manual; ritmos sin entonación; etc.

Ejercicios de decodificación: ritmos, acordes, contornos, etc.tocar adaptando el *Tempo* (*taps*) a la lectura, controlando la entrada de información (autoadministrando el *input*)

Comprobar la velocidad de lectura en cada (mano/manual) con distintos tipos de *lenguajes*

Preguntas:

¿es más fácil leer en MI o MIII?:

Depende de la información: diferentes dificultades de procesamiento en función del agrupamiento de salida (motor): acordes disminuidos, progresiones, transporte, series cromáticas, modales, etc.

Ver ejemplos…

inicio

bibliografía 1
bibliografía 2

PRUEBA DE ACCESO LOGSE (Curso 01/02)

Primera prueba de acceso Logse: REAL DECRETO 617/1995, de 21 de abril. BOE núm. 134 Martes 6 junio 1995, y ORDEN de 1754/2001, de 11 de mayo, del Consejero de Educación, por la que se establece el currículo del grado superior de las enseñanzas de Música. (B.O.C.M. Núm. 120 martes 22 de mayo de 2001).

Fecha de la prueba: 25/9/2001.

Lugar: Real Conservatorio Superior de Música de Madrid: Auditorio Manuel de Falla.

Obra: **Kleine Stücke für Akkordeon**

Condiciones de la prueba: 5 minutos de lectura (sin instrumento) previa a la interpretación.

Baremación: 70% interpretación, 20% análisis y 10% lectura a vista.

Análisis: Obra: **Kleine Stücke für Akkordeon**

Alumnos presentados: 3 (ingresan los tres).

Modalidad instrumental: teclas

PRUEBA DE ACCESO LOGSE (Curso 02/03)

Fecha de la prueba: 3/7/2002

Lugar: Real Conservatorio Superior de Música de Madrid: Auditorio Manuel de Falla.

Obra: **Prueba de lectura a vista Curso 2002/2003**

Condiciones de la prueba: 10 minutos de lectura (con instrumento, sin hacerlo sonar) previa a la interpretación.

Baremación: 70% interpretación, 15% análisis y 15% lectura a vista.

Análisis: Obra: **Sonata fantasía (primera hoja)**

Alumnos presentados: 2 (pasan los dos).

Modalidad instrumental: botones

PRUEBA DE ACCESO LOGSE (Curso 03/04)

Fecha de la prueba: 7/7/2002

Lugar: Real Conservatorio Superior de Música de Madrid: Auditorio Manuel de Falla.

Obra: **Prueba de lectura a vista Curso 2003/2004**

Condiciones de la prueba: 10 minutos de lectura (con instrumento, sin hacerlo sonar) previa a la interpretación.

Baremación: 70% interpretación, 15% análisis y 15% lectura a vista.

Análisis: Obra:**Prueba de lectura a vista**

Alumnos presentados: 4 (pasan los dos).

Modalidad instrumental: botones

CONTEXTO LEGAL

Anexos I (materias) y II (contenidos): ORDEN de 1754/2001, de 11 de mayo, del Consejero de Educación, por la que se establece el currículo del grado superior de las enseñanzas de Música.

ANEXO I (MATERIAS):ver enlace
Currículo de grado superior. (Desarrollo curricular)

ANEXO II (CONTENIDOS)
Descripción de los Contenidos de las asignaturas obligatorias correspondientes al currículo del grado superior de las enseñanzas musicales en la presente norma.

Repentización.-Desarrollo de la habilidad de lectura a vista de obras de dificultad progresiva, que permita perfeccionar tanto la capacidad de automatismo y velocidad en la lectura del texto musical como la comprensión inmediata del sentido de sus elementos esenciales -formales, armónicos, temáticos, etcétera-. y su interprelación en el instrumento a medida que se lee la obra. Práctica de la transposición, tanto escrita como repentizada, a todas las tonalidades.

Repentización, Improvisación y Acompañamiento. -Desarrollo de la habilidad de repentizar obras de dificultad progresiva, que permita perfeccionar tanto la capacidad de automatismo y velocidad en la lectura del texto musical como la comprensión inmediata del sentido de sus elementos esenciales -formales, armónicos, temáticos, etcétera-, y su interpretación en el instrumento a medida que se lee la obra. La improvisación como medio de expresión. Improvisación a partir de elementos musicales derivados del análisis (estructuras armónico-formales, melódicas y rítmicas, tonales o no tonales). Aplicación de la improvisación a la práctica del acompañamiento

inicio

bibliografía 1
bibliografía 2

BIBLIOGRAFÍA

John Sloboda · Manuel de Vega · José María Ruíz-Vargas · Robert G. Crowder ·

- Angus Gellatly (compilador)

La inteligencia hábil: tabla de contenidos
El desarrollo de las capacidades cognitivas
AIQUE 1986/97

4. LA LECTURA: UN ESTUDIO DE CASO DE HABILIDADES COGNITIVAS 65
JOHN SLOBODA
LOS MOVIMIENTOS OCULARES EN LA LECTURA 66
LA LECTURA COMO APLICACIÓN DE CONOCIMIENTOS 68
EL PAPEL DEL DISCURSO EN LA LECTURA 71
LEER CON Y SIN SONIDO 72
DIFICULTADES EN LA LECTURA 74

LAS ESTRATEGIAS DE LECTURA Y EL ESTUDIO 76
CONCLUSIONES 77

- Manuel de Vega

Introducción a la psicología cognitiva: tabla de contenidos

Alianza Psicología 1984/95

LECTURA 421
Introducción 421
Lectura y comprensión 421
El precio de la alfabetización 421
Niveles de procesamiento en la lectura 423
Técnicas experimentales 424
Lo que se descubre en las miradas 424
Tiempo de lectura 427
Ventana móvil 428
Modelos de lectura 430
Un modelo serial: LABERGE Y SAMUELS 430
Modelos interactivos 432
Conclusiones 436

- José María Ruiz Vargas

Psicología de la memoria: tabla de contenidos

Alianza Psicología 1991/94/95

CAPITULO 3 LAS MEMORIAS SENSORIALES
POR JOSÉ MARÍA RUIZ-VARGAS 87
INTRODUCCIÓN 87
A) LA MEMORIA SENSORIAL VISUAL O MEMORIA ICÓNICA 88
PARADIGMAS EXPERIMENTALES 89
La técnica del informe total 89
La técnica del informe parcial 89
El paradigma de Sperling 89
El paradigma de Averbach y Coriell 93
Análisis critico de la técnica del informe parcial 94
La técnica del enmascaramiento retroactivo 96
CARACTERÍSTICAS BÁSICAS DE LA MEMORIA ICÓNICA 99
Capacidad de la memoria icónica 99
duración de la memoria icónica 100
Contenido de la memoria icónica 101
FUNCIONAMIENTO DE LA MEMORIA ICÓNICA 102
Memoria icónica y postimágenes 102
Memoria icónica y movimientos oculares 104
El lugar de la memoria icónica 105
El rol del icón en la percepción 106

- Robert G. Crowder

Psicología de la lectura Alianza 1982/85: tabla de contenidos

CAPITULO 2.

Movimientos oculares y lectura rápida, 19, Lectura rápida, 30, Referencias y notas, 37

CAPITULO 3.

Reconocimiento de patrones, 39 Lo que hay que explicar, 39.-Dos teorías de reconocimiento de patrones, 41.-¿Por qué se deben tomar en serio las teorías de rasgos?, 45.-Pandemónium: un sistema de rasgos para el reconocimiento de caracteres, 49.-Experimentos sobre búsqueda visual, 51. Conclusiones, 55.-Referencias y notas, 55.

- **Cours complet de lecture à vue** (Alain Abbott): cuadernos 1 y 2:

inicio

bibliografía 1
bibliografía 2

Amalia Antorrena Jorge Arribas Ramiro García Tito Marcos